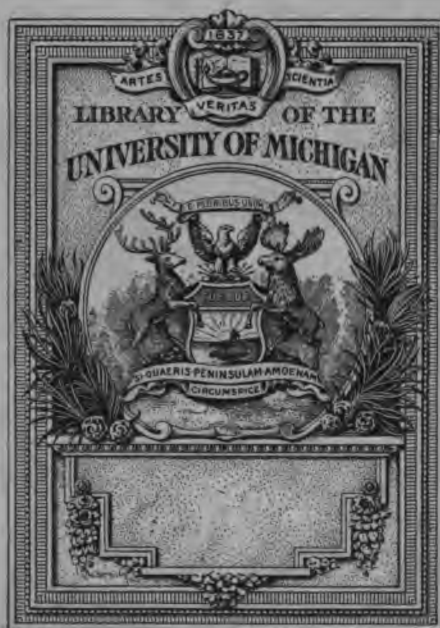


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





HENRIK IBSEN.



Nach einer Photographie v. Franz Hanfstaengl in München

Henrik Ibsen.

Verlag von Bernhard Schlicke in Leipzig
(Balthasar Elischer)



HENRIK IBSEN

[illegible]

[illegible]

PASSARGE

... dem Por... [illegible]



Leipzig

[illegible]

188.



HENRIK IBSEN.

Ein Beitrag

zur neusten Geschichte der norwegischen Nationallitteratur

von

L. PASSARGE.

Mit dem Porträt und Faksimile Ibsens in Stahlstich.



Leipzig.

Verlag von Bernhard Schlicke

(Balthasar Elischer).

1883.

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

LORENTZ DIETRICHSON

und

HARTVIG LASSEN

in Kristiania

zugeeignet.

Inhalt.

Einleitung und Biographisches.



Der Dichter und seine Werke sind eins; sie verhalten sich zu einander wie Pflanze und Blüte, Samenkorn und Frucht, wie Ursache zur Wirkung. Die Blüte ist im wesentlichen nur das Blatt, ihr Duft liegt schon in dem Saft, der den Stamm und das Astwerk durchzieht. Daher könnte man aus dem Baum auf die Gestalt der Frucht schlieſsen, aus dieser den Baum konstruieren. Ein Dichterwerk, auch das scheinbar objektivste, ist immer nur eine subjektive Äuſserung des Dichters, wie der Geschichtschreiber niemals die Ereignisse an sich, sondern nur seine Auffassung des Geschehenen wiedergeben kann. Es ist aber weit schwerer aus einem Dichterwerk die Persönlichkeit des Autors herzustellen, als auf die Natur seines Werkes zu schlieſsen, wenn wir ihn und seine Anlagen kennen. Bestimmte Ursachen werden immer eine annähernd zu bestimmende Wirkung haben; die Quellen eines Flusses bilden notwendig einen Strom, der ins Meer flieſst. Stehen wir aber auch an der Mündung eines Flusses, so hält es doch oft schwer zu den Quellen vorzudringen.

Von Äschylos kennen wir kaum etwas anderes als seine Werke; trotzdem steht der Dichter in festen Umrissen vor uns da, aber weniger wie eine griechische Statue, sondern wie eine Memnonssäule; das Individuelle tritt vor dem Allgemeinen zurück, das Muskelspiel des gewaltigen Körpers ist nicht mehr erkennbar. Welch ein ganz anderes Bild würden wir von ihm haben, wenn wir von seinem Leben, seinem Werden und Dichten auch nur einen kleinen Teil von dem wüſsten, was uns aus Goethes Leben in so reichem Maſse überliefert ist. Selten wird einer Nation aber das Glück zu teil werden, eine so vollständige Kenntnis des Lebens und der Entwickelung ihres gröſsten Dichters zu erlangen, als es bei Goethe der Fall ist. Alles Dichten ist geheimnisvoll, ja ein Mysterium, wie das Verhältnis des Vaters zu seinem Kinde. „Der Dichter, wie der Badende entkleidet sich nicht vor den Augen des Publikums; er hat die Scham der Seele“ [1]). Nur dem einzelnen gegenüber gibt er sich, wie er ist. In einer schreibeseligen Zeit, wie es das achtzehnte Jahrhundert war, wo man alles notierte, über alles philosophierte und sich immer in der Stimmung eines Bekennenden befand, entstand ein Sediment in Form von Tagebüchern und Briefen, das man mit einem unerschöpflichen Kohlenflöze vergleichen möchte. Unsere Zeit, mit ihrer schnellen Bewegung, tagebuchfeindlichen Stimmung und telegraphisch kurzen Briefstilisierung ist arm an solchen fossilen Nieder-

---

[1]) Ibsen, die Kronprätendenten Akt 4.

schlägen; und wo sie vorhanden, ist der geologische Prozeſs noch nicht vollendet, das Flöz nicht genügend mit Erde bedeckt, um als altehrwürdige Bezugsquelle zu dienen. Wer hier schon jetzt ausnutzen wollte, würde manches noch grünende Holz verletzen, so daſs aus den Stämmen Blut flösse wie in der Danteschen Hölle.

In dieser Lage befindet sich ein jeder, der über einen noch lebenden Dichter zu berichten und in die geheime Werkstatt seines Werdens und Schaffens einen Blick zu werfen wagt. Kommt hinzu, daſs dieser Dichter einer der eigentümlichsten ist, welche die Welt gesehn, der immer seine eignen Bahnen wandelt, ja dieselben sich meist erst durch den Urwald haut, unbekümmert darum, ob die Leute auf den breiten Heerstraſsen mit dem bekannten Lächeln auf den sonderbaren Wanderer blicken, so erscheint das Unternehmen von vornherein ebenso gewagt wie erfolglos. Aber ein jedes Rätsel fordert seine Auflösung. Es hilft nichts, daſs wir kalt und scheinbar gleichgültig an ihm vorübergehn, es zieht uns magisch immer wieder in seinen Bann. Die Sphinx stürzt sich nicht eher vom Felsen, als bis ihr Rätselwort gefunden ist. Es gibt eine ganze Reihe von Novellen, welche der in der ersten Person erzählende Verfasser damit einleitet, daſs er irgendwo einen sonderbaren Menschen kennen lernt, dessen Ergründung später die Novelle dient; bis dahin wird er ihn nicht los. Das ist das Geheimnis alles Verhüllten. Aber Ibsen ist kein bloſses Rätsel, das abgethan ist, wenn wir seine

Lösung gefunden. Die Frage ist nur die: wie öffnen wir das Thor, um den Zutritt zu einem Gewölbe zu erlangen, in welchem ein Dichter seinen reichsten Schatz, ein Menschenherz sein Edelstes und Wärmstes niedergelegt hat. Ist es nur erst offen, so liegt auch sein Inhalt klar vor uns da und wir schwelgen in der Fülle.

Alles was ich gedichtet habe — so schrieb einst der Dichter an den Verfasser dieses Buchs —, hängt aufs genaueste mit dem zusammen, was ich durchgelebt, wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat für mich den Zweck gehabt, als ein geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozefs zu dienen; denn man steht niemals ganz ohne Mitverantwortlichkeit und Mitschuld in der Gesellschaft, zu welcher man gehört. Deshalb schrieb ich einmal als Zueignungsgedicht in eins meiner Bücher folgende Verse:

At leve er Krig met Trolde
i Hjertets og Hjernens Hvälv;
at digte — det er at holde
Dommedag over sig selv.

Leben heifst Krieg mit den Geistern in Herz und Kopf; dichten heifst Gericht halten über sich selbst.

Über die äufsern Lebensumstände des Dichters wissen wir wenig genug. Das beste teilt er selbst uns mit in seiner Vorrede zur zweiten Ausgabe des Catilina (1875); anderes verdanken wir seinen Freunden, nament-

lich P. Botten-Hansen [1]), A. Falkman [2]), L. Dietrichson [3]). Der Bericht im Norsk Folkeblad [4]) rührt wahrscheinlich von einem Freunde Björnsons her. G. Brandes in seinen Ästhetiske Studier S. 234—286 gibt eine Charakteristik des Dichters, welche viele Anhänger gefunden hat. Das Material hat später Valfrid Vasenius [5]), Dozent an der Universität in Helsingfors, fleifsig zusammengetragen.

Henrik Ibsen ist am 20. März 1828 in Skien, einem kleinen, aber belebten Städtchen des südlichen Telemarken, geboren. Der Ort liegt schon tief im Lande an dem Skienselv, dem Abflufs der zahlreichen telemarkenschen Gebirgsseen, auf welchen man, gleichsam spielend, das grofse norwegische Gebirgsplateau erreicht. Der Flufs vermittelt vorzugsweise den Transport der unzähligen Flofshölzer, welche hier aufgefangen und auf mehreren Holzmühlen teils zerschnitten, teils zu „Holzmasse" zerrieben werden. Zahlreiche Seeschiffe führen auf dem Skienselv und Friersfjord das Holz später dem Westen und Süden Europas zu. Ein paar Dampfboote bieten

---

1) Henrik Ibsen; Biografie im Illustreret Nyhedsblad 1863 Nr. 29. 30.

2) Illustreret Tidende 1867 Nr. 383. 384.

3) Ny Illustrerad Tidning 1869 Nr. 34 (ein Auszug daraus in der Leipziger Illustrierten Zeitung).

4) Christiania, 1869 Nr. 3. 4.

5) Henrik Ibsens Dramatiska Diktning i dess första Skede. Helsingfors 1879. Dasselbe schliefst mit den „Kronprätendenten" ab. Ein gröfseres Werk desselben Verfassers: Henrik Ibsen, ett Skaldeporträtt, Stockholm 1882, wird später wiederholt citiert werden. Eine deutsche Ausgabe dieses vortrefflichen Buches wäre sehr wünschenswert.

willkommne Fahrgelegenheit nach Norden in das Herz des innern Norwegens, wo der Gausta aufragt und der vielbesuchte „rauchende Wasserfall“ vom Hochgebirge kommt. Über der Stadt im Osten steigt eine Felswand mit reicher Kiefernwaldung auf und trägt den Hof Bratsberg, nach welchem das ganze Amt benannt ist. Im Übrigen ist die hügelige Felslandschaft ohne eigentliche Gröſse. Doch blicken aus der nördlichen Ferne ein paar blaue Berge herein.

Wie so oft in Norwegen, vereinigt sich in Skien der salzige Hauch der Nordsee mit dem Waldgeruch des Gebirges. Stärker als beides ist aber der Duft des verarbeiteten Kienholzes, das überall in groſsen Massen aufgestapelt ist und den Reichtum der betriebsamen Einwohner bildet. Das französische: „cela sent le sapin“ wird hier zuschanden; man müſste es denn auf den Pietismus beziehn, als dessen Hauptstätte Skien von jeher gegolten hat. Dieser Umstand wirft ein eigentümliches Licht auf viele Dichtungen Ibsens; ebenso der weitere, daſs das gesellschaftliche Leben in Skien — wie meist in kleinen Städten — aus zwei Schichten, einer geldaristokratischen und einer plebejischen bestand. Nicht ohne Grund spielen Ibsens Gesellschaftsdramen alle in kleinen norwegischen Städten. Es wäre jedoch falsch, an diese scheinbar so unbedeutenden Kaufstädte den Maſsstab einer deutschen kleinen Landstadt zu legen. Es gibt hier Kapitalisten, die mit eignen Schiffen das Meer befahren und Handelsverbindungen in beiden Hemisphären unterhalten. Die Politik der

„lokalen Verhältnisse“ [1]) geht hier weit über kontinentale Kirchturmsinteressen hinaus.

Man zeigt in Skien noch das kleine, unscheinbare Holzhaus, in welchem der Dichter geboren ist. Sein Vater hiefs Knud Ibsen. Seine Mutter, Marie Cornelia Altenburg, stammt offenbar von eingewanderten deutschen Voreltern ab, deren Zahl in Norwegen immer sehr grofs gewesen ist. Man kann sogar sagen, dafs der Bürger- und Handwerkerstand in den norwegischen Küstenstädten noch bis zum Jahre 1814 grofsenteils deutsch war. Seitdem hat er sich allerdings norwegisiert. „Hierzulande sind es nur die eingewanderten Familien, welche zur Geschäftsthätigkeit im Grossen Talent haben,“ heifst es in des Dichters „Stützen der Gesellschaft“.

Wir haben keine Kenntnis von Ibsens früher Jugend, keine von dem Verhältnisse zu seinen Lehrern in der lateinischen Schule, welche er bis zu seinem sechzehnten Lebensjahre besucht hat. In keinem seiner Dramen hat er uns eine Schilderung gegeben, welche geeignet wäre, ein Licht auf seine Jugend zu werfen. Wo auch immer Eltern sich nach einem Kinde sehnen, so Frau Inger von Östrot, oder Herzog Skule (in den „Kronprätendenten“), verbinden sie damit fremde, ehrgeizige Pläne. Konsul Bernick in den „Stützen der Gesellschaft“ erblickt in seinem Sohne nur den entsühnenden Nachfolger. Nur zweimal hat der Dichter voll und ganz das Verhältnis eines Kindes zu seinen Eltern ge-

[1]) Eine bekannte Redewendung in Ibsens „Bund der Jugend“.

schildert. Aber Brands Mutter ist eine so abnorme, überdies zur Motivierung des Charakters des Helden so notwendige Erscheinung, dafs wir in keinem Falle an „Durchgelebtes“ denken dürfen; und Peer Gynts Mutter bildet erst recht eine ganz eigentümliche Ausnahme.

Die Verhältnisse, unter welchen der Dichter aufwuchs, sind bescheidener Natur gewesen; die Familie nahm eine Art Mittelstellung zwischen den „Aristokraten“ und den „Plebejern“ des Städtchens ein. Er kam dann in seinem sechzehnten Lebensjahre nach dem südlich von Arendal gelegenen Städtchen Grimstad als Apothekerlehrling und brachte hier vier oder fünf Jahre zu, in denen er sich auf das Studentenexamen, das sogenannte examen artium, welches in Norwegen an der Universität Christiania abgelegt wird, vorbereitete. Sein Plan ging damals auf das Studium der Medizin. Wir besitzen vom Dichter selbst eine lebendige Schilderung aus der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Grimstad, woselbst er sein Erstlingsdrama Catilina dichtete.

Die Zeit war stark bewegt, sagt er in der Vorrede zur zweiten umgearbeiteten Ausgabe dieses Dramas [1]); die Februarrevolution, die Aufstände in Ungarn und anderswo, der schleswigsche Krieg — alles dieses griff mächtig und reifend in meine Entwickelung ein, wie unfertig sie immerhin später geblieben sein mag. Ich richtete donnernde Gedichte an die Magyaren, in welchen ich sie im Interesse der Freiheit und Menschenrechte

---

[1]) Catilina. Drama i tre Akter. Köbenhavn 1875. Forord S. 1.

dringend ermahnte, in dem gerechten Kampfe gegen die „Tyrannen“ auszuhalten; ich schrieb eine lange Reihe von Sonetten an König Oskar, die, soweit ich mich erinnere, besonders die Aufforderung enthielten, alle kleinlichen Bedenken beiseite zu setzen und ohne Verzug, an der Spitze seines Heeres, an die äufserste Grenze Schleswigs den Brüdern zu Hilfe zu eilen. Da ich nun jetzt, im Gegensatze zu damals, bezweifle, dafs meine geflügelten Aufrufe die Sache der Magyaren oder Skandinaven wesentlich gefördert haben möchten, so sehe ich es als ein Glück an, dafs dieselben ein zur Hälfte gewahrtes Geheimnis meines Manuskripts blieben. Freilich konnte ich nicht umhin, bei betreffenden Gelegenheiten mich in einer Richtung auszusprechen, welche mit meiner leidenschaftlichen Dichtung übereinstimmte; was mir jedoch sowohl von Freunden als auch Nichtfreunden nur den zweifelhaften Gewinn einbrachte, dafs die ersten mich wegen meiner Anlage für das unfreiwillig Komische beglückwünschten, während die andern es im höchsten Grade auffallend fanden, dafs ein junger Mensch in meiner untergeordneten Stellung sich damit abgab, Fragen zu entscheiden, über welche sie selber kaum wagten sich ein Urteil zu bilden. Aufrichtig gesagt, berechtigte auch mein sonstiges Auftreten nicht zu der begründeten Annahme, dafs man bei mir auf einen besondern Zuwachs von bürgerlichen Tugenden zu rechnen haben werde, indem ich mit Epigrammen und Karikaturen verschiedene Leute angriff, die etwas anderes von mir verdient hätten, und auf deren freundliche Gesinnung ich eigentlich

Gewicht legte. Überhaupt stand ich, während der Stürme einer grofsen Zeit draufsen, auf einer Art Kriegsfufs mit der kleinen Gesellschaft, deren kleinliche Verhältnisse und Lebensbedingungen mich einengten.

Unter diesen Umständen, und während der werdende Dichter durch die Lektüre Sallusts und Ciceros sich auf das Studentenexamen vorbereitete, war es, dafs derselbe die Tragödie Catilina konzipierte und während der Nachtzeit niederschrieb. Er hatte die Stunden zu diesem Studium sich gleichsam abstehlen müssen; von dieser Zeit mufsten nun wieder die wenigen Augenblicke zum Dichten abgewonnen werden.

Zwei Freunde wurden in das Geheimnis gezogen, das den guten Grimstädtern sicher noch viel unbegreiflicher erschienen sein würde, als das Dichten von Freiheitsliedern und Epigrammen. Der eine schrieb das Drama ins Reine (keinen einzigen der unzähligen Gedankenstriche auslassend), der andere, Ole C. Schulerud, reiste mit dem Manuskript nach Christiania, um es dem dortigen Theater zur Aufführung einzuliefern und zu veröffentlichen. Der erwartete Erfolg blieb natürlich gänzlich aus, und so wurde auch aus der Reise durch Europa und nach dem Oriente nichts, welche, nach einer Wahrscheinlichkeitsrechnung des hingebenden Freundes, das Resultat der weiteren dichterischen Thätigkeit Ibsens sein mufste. Da entschlossen sie sich zu einer Herausgabe des Catilina im Selbstverlage. Er erschien unter dem Pseudonym Brynjolf Bjarme. Die Kritik fand das Stück, trotz mancher Spuren von Genie, zu wild und zu bizarr; man

empfahl dem Dichter die Lektüre der bekannten tragischen Parodie von Wessel: „Liebe ohne Strümpfe“. Nur Professor Monrad besprach in Langes Zeitschrift die Dichtung eingehend und nicht ohne Anerkennung.

Das Buch war anfangs des Jahres 1850 erschienen. Im März kam Ibsen selbst nach Christiania, um sich in Heltbergs Schule auf das Studentenexamen vorzubereiten. Neben ihm safs A. O. Vinje, der zu früh verstorbene Dichter des „Storegut“, ferner Frithjof Fofs und später auch Jonas Lie, vor allen aber Björnstjerne Björnson. Letzterer hat das Zusammensitzen mit den Genossen (Vinje war über dreifsig Jahr alt) in seinem Gedicht: „Der alte Heltberg“ köstlich geschildert. Von Ibsen heisst es:

Anspänt og mager med Farve som Gibsen,
Bag et kul-sort, umådeligt Skjäg Henrik Ibsen [1]).

Derselbe bezog fünf Monate später die Universität, beschäftigte sich jedoch nach wie vor mit Dichten und erreichte es, dafs sein „Hünengrab“ (Kämpehöien) auf dem Theater dargestellt wurde. Er führte im übrigen mit dem Freunde ein kümmerliches Dasein. Oft gingen sie mittags zusammen aus, um scheinbar ein Mittagessen einzunehmen, das in Wahrheit erst nach ihrer Heimkehr genossen wurde und dann aus Kaffee und trocknem Brot bestand. Eine kurze Unterbrechung in dieser mit bestem Humor ertragenen Entbehrung verschaffte der Einfall des allezeit treuen Freundes, als er den Papierballen

---

[1]) Angegriffen und mager, bleich wie der Gips, hinter einem ungeheuern, kohlschwarzen Barte — Henrik Ibsen.

des selbstverlegten Catilina bei einem Höker in klingende Münze umsetzte.

Ein Versuch sich eine litterarische Stellung zu schaffen, durch Herausgabe des „Andhrimner", eines Wochenblattes, das vom Januar bis Oktober 1851 erschien und es auf hundert Abonnenten brachte, gab dem Dichter Veranlassung zu mehreren lyrischen Gedichten, einem längern Epos „Helge Hundingsbane" und der politischen Satire „Norma, oder die Liebe eines Politikers, Musiktragödie in drei Akten". So suchte er tastend umher, ohne die rechte Bahn zu finden.

Da berief ihn Ole Bull nach Bergen an das von ihm Ende 1849 gegründete „norwegische" Theater.

Das norwegische Volk ist unzweifelhaft eins der eigentümlichsten Europas. Von der Natur kräftiger ausgestattet als die übrigen germanischen Stämme, begabt mit einer ungewöhnlichen Energie des Geistes, aber leidend an einem Übermafs der Phantasie, bewegt es sich in der Geschichte nicht ruhig und stetig, sondern in grofsen Sprüngen, denen immer eine lange Erschlaffung folgt. In der vorchristlichen Zeit, welche man die Eddaperiode nennen kann, beunruhigt und verheert es halb Europa, gründet Reiche und stützt das gröfste damals bestehende Kaiserreich, das von Byzanz. Plötzlich, fast ohne Motivierung, wirft es sich dem Christentum in die Arme und gibt sich einer pietistischen Richtung hin, welche dicht neben rohem Heldentum noch jetzt im Volke zu Tage tritt. Dem Fieber der Wikingszeit folgt eine merkwürdige Periode politischer Erschlaffung unter der dänischen

Herrschaft. Diesem „viermalhundertjährigen Nachten“ [1]) macht das Jahr 1814 ein Ende, die grofse That der „Eiswollmänner“, welche dem Lande die freisinnigste Verfassung Europas gaben. Der Umschlag wurde aber erst mit dem Jahre 1848 ein vollständiger; bis dahin herrschte in Norwegen nach wie vor dänische Sitte, Sprache und Litteratur. Nun erst begannen die Norweger sich ganz auf sich selber zu besinnen. „Norwegisch“, im Gegensatze zu „dänisch“ wurde die Parole. Sie sollte auch auf das Theater Anwendung finden, das sich noch ganz in den Händen der Dänen befand. Man schuf in Bergen und Christiania „norwegische“ Theater, stellte nur „norwegische“ Schauspieler bei ihnen an und sah aufs genaueste darauf, dafs dieselben der dänischen Aussprache sich enthielten und dafür der norwegischen sich beflissen, die sich von jener nicht mehr unterscheidet als das Deutsch des Hamburgers von dem des Leipzigers. Gern hätte man eine ganz neue Sprache an Stelle der gemeinschaftlichen dänischen gesetzt; dieses hatte zur Zeit aber seine Schwierigkeiten. Erst den später folgenden Målsträver („Sprachstreber“) blieb der Versuch vorbehalten, die norwegische Volkssprache litteraturfähig zu machen.

Von allen Personen, welche auf diesem Gebiet thätig waren und ein spezifisches Norwegertum anstrebten, ist keiner bedeutender, als der im Sommer 1880 verstorbene Ole Bull. Mit seiner Geige hatte er schon damals die Welt durchzogen und seine norwegische

---

[1]) Ibsen, Peer Gynt. Deutsche Ausgabe. Leipzig 1881. S. 174.

Energie im Kampfe mit Hindernissen und Widerwärtigkeiten aller Art bis zu dem Grade entwickelt, dafs man ihn als die Verkörperung des berühmten eisernen Willens oder des berüchtigten Eigensinns der Norweger bezeichnen kann. Man mufs seine Briefe [1]) lesen, um hiervon die rechte Vorstellung zu bekommen. Er gründete aus einem Nichts das Theater in Bergen, komponierte Ouvertüren und Kantaten und mufste, um das Orchester zu bilden, den Leuten erst Musikstunden geben. Die Schauspieler verstanden nicht norwegisch zu sprechen; auch sie mufsten erst darauf eingeübt werden. Er hatte den Unglauben des Publikums, die Abneigung der Polizei sogar zu überwinden; aus der Bretterbude am Platze Engen war ein Theater zu schaffen, in welches das Publikum gehen konnte „ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verlieren“. Selbst grofse Geldverluste schreckten ihn nicht ab: das Theater wurde am 2. Januar 1850 eröffnet und hielt sich zuvörderst bis zum Frühling desselben Jahres.

An dieses Theater berief Ole Bull den damals noch fast unbekannten Henrik Ibsen als Dramaturgen und Theaterdichter, während B. Björnson in gleicher Eigenschaft bei dem Theater in Christiania eintrat. Um sich jedoch auf seine neue Stellung einigermafsen vorzubereiten, unternahm der Dichter eine Reise nach Kopenhagen, wo er mit Heiberg und H. Hertz, dem Dichter von „König

---

[1]) Ole Bulls Breve i Uddrag, udgivne af Alexander Bull. Köbenhavn 1881.

Renés Tochter", bekannt wurde, und nach Dresden, in dessen Kunstwelt ihn sein Landsmann, Professor Dahl, einführte.

Die Thätigkeit Ibsens an dem Theater in Bergen umfaſst die Jahre 1852—57. Ole Bull hatte sich von demselben damals schon zurückgezogen und seine zweite groſse amerikanische Reise angetreten, um bei der Gründung einer utopischen Kolonie Potter County am Susquehanah sein ganzes mühsam erworbenes Vermögen einzubüſsen[1]).

Wir wissen von Ibsens Thätigkeit in Bergen nur so viel, daſs er gewissenhaft zu jedem 2. Januar ein neues Drama dichtete. So wurde 1853 von ihm eine Märchenkomödie, die „Johannisnacht" (Sankthansnatten), aufgeführt; 1854 eine Umarbeitung des schon früher genannten „Hünengrabes"; 1855 „Frau Inger von Östrot"; 1856 das „Fest auf Solhaug" (Gildet på Solhaug); 1857 „Olaf Liljekrans".

Wir dürfen annehmen, daſs die eigenartig selbständige Entwickelung des Dichters durch seine Stellung in Bergen wesentlich beeinträchtigt, oder doch zuvörderst aufgehalten worden ist; wenngleich sich nicht verkennen läſst, daſs er hier zugleich den Grund gelegt hat zu seiner bedeutenden Theaterroutine und zu jener Kenntnis der technischen Erfordernisse des Dramas, welche wir besonders in seinen Gesellschaftsstücken bewundern.

Auch eheliches Glück sollte hier unserm Dichter

---

[1]) Ole Bulls Breve, S. 123.

beschieden sein, indem er sich am 18. Juni 1858 mit Susanna Thoresen, der Tochter des Pfarrers Thoresen an der Kreuzkirche in Bergen, verheiratete. Die zweite Frau seines Schwiegervaters ist die Schriftstellerin Magdalena Thoresen.

Das junge Paar schlug seine Wohnstatt nicht mehr in Bergen auf, da Ibsen schon 1857 eine Anstellung als artistischer Direktor bei dem „norwegischen Theater“ in Christiania erhalten hatte.

Über den nun folgenden Aufenthalt in der norwegischen Hauptstadt bis 1864 haben wir einen Bericht Dietrichsons, gegenwärtig Professor der Kunstgeschichte an der dortigen Universität[1]). Er beginnt denselben mit einer Art fingierter Begegnung zweier Dichter auf dem Fillefjeld, über welches die Strafse von Bergen nach Christiania geht. Der von Westen kommende ist Ibsen, der andere der Verfasser der soeben erschienenen „Synnöve Solbakken“. Beide tauschten damals ihre Theaterdirektorstellungen in Bergen und Christiania, um beide nach wenigen Jahren davon definitiv zurückzutreten.

Von dieser Zeit ab begann zwischen beiden Dichtern eine Art Wettstreit, wie ihn glänzender kaum die Litteratur eines anderen Volkes aufzuweisen hat. Alles was Ibsen bis dahin gedichtet, — vielleicht mit Ausnahme des mehr subjektiv gefärbten Catilina — gehörte doch der „gemeinschaftlichen“ dänisch-norwegischen Litteratur[2])

---

[1]) Vasenius a. a. O. S. 25.

[2]) „Fällesliteraturen“.

an. Auch die Dichtungen eines Wergeland [1]) und des damals noch am Leben befindlichen Welhaven enthielten im wesentlichen nichts von der „europäischen“ Litteratur Abweichendes. Die grofsen norwegischen Balladen Welhavens hätte ebenso gut der dänische Öhlenschläger gedichtet haben können, dessen gewaltige Romanze Hakon Jarl sie ohnehin nicht erreichen. Mit der Synnöve Solbakken wurde aber ein Ton angeschlagen, der sich von allem bisher in Norwegen Gedichteten so vollkommen unterschied und sich von allem „Dänischen“ so bestimmt lossagte, dafs selbst die Kopenhagener Litteraten einräumen mufsten, es habe mit ihr in der That eine norwegische Dichtung begonnen.

Worin lag aber das Eigentümliche und das mit so elementarer Gewalt Wirkende der Björnsonschen „Bauernnovelle“? [2]) Die Synnöve Solbakken gehört der Kunstpoesie an und alle Bildung ist nicht blofs überkommen [3]), sondern in ihren allgemeinen Zügen notwendig überall dieselbe. Aber die ihr entspringende Dichtkunst erhält bei den einzelnen Völkerneine nationale Färbung, ohne welche sie nicht zur rechten Wirkung gelangen kann. Dieser nationale Klang ist die Seele aller Poesie. Wo er fehlt, läfst uns das vollendetste Gedicht ebenso kalt wie die Ode eines lyrischen Dichters, die nicht aus seinem Gemüt ge-

---

[1]) Er stirbt den 12. Juli 1845.

[2]) Dieser Ausdruck ist kein norwegischer. Er ist von Edmund Lobedanz gewählt.

[3]) „Unfrei“ sagt Tegnér.

flossen ist. Homer ist in erster Reihe Grieche, Shakespeare Engländer. Selbst so vollendete Kunstpoeten wie Corneille und Racine würden ohne Wirkung bleiben, wenn nicht die Seele des französischen Volks aus ihnen spräche. Wir empfinden nur, was wir selber in uns tragen. Ein Glas klingt mit, oder zerspringt wohl gar, nur dann, wenn der ihm eigne sympathische Ton angeschlagen wird. Geradeso geht es einem ganzen Volk. Die Volksseele mufs aus einem Gedichte klingen, wenn es wirken soll. Es gibt in Norwegen eine eigentümliche Geige, die sogenannte Hardangervioline, die sich im allgemeinen kaum von einer gewöhnlichen unterscheidet. Auch sie hat vier Saiten und der Klang derselben ist kein anderer als der einer gewöhnlichen Violine. Aber unter den gestrichenen Saiten laufen parallel eine Zahl anderer Stahlsaiten, meist acht oder zwölf, wie bei einer Zither, und ohne Dämpfung. Werden nun die obern Saiten mit dem Bogen gestrichen, so klingen die gleichgestimmten untern mit und umhüllen den Ton mit einer ganz eigentümlichen Harmonie, die noch zu hören ist, auch wenn der Hauptton bereits verklungen ist, etwa wie bei einem ungarischen Zimbal. Geradeso spricht die Volksseele aus einem Gedicht.

Ich habe in meinem Buche „Drei Sommer in Norwegen“ [1]) wiederholt darauf hingewiesen, worin das Eigentümliche des norwegischen Volkscharakters besteht. Erschöpfend läfst sich dergleichen ebenso wenig darstellen

---

[1]) Leipzig, 1881.

wie die merkwürdige Natur dieses Landes. Man kann die Haupterscheinungen der norwegischen Volksseele jedoch in die drei Worte fassen: Kraft, Gemüt und Schweigen; „still und bewegt".

Diesen nationalen Ton in ganzer Fülle und Schönheit anzuschlagen, war nun Björnson gelungen. Man darf sagen, die Norweger hörten damals zum erstenmal ihre eigne Stimme. Björnson fuhr fort den „Gegenklang"[1]) zu wecken; es folgten rasch seine andern Bauernnovellen: Arne, ein fröhlicher Bursch, der Brautmarsch und jene köstlichen kleinen Erzählungen, deren Typen „norwegischer" gar nicht zu denken sind; den Deutschen freilich in weit matterer Zeichnung schon aus den Werken Heinrich Steffens'[2]) bekannt. Aber Björnson ist doch eine zu lyrische Natur, als daſs nicht allmählich seine „Norweger" mehr und mehr eine subjektive Färbung angenommen hätten. Sie machten seine eigne Entwickelung durch, die aus starrer Kirchlichkeit zu Freigeisterei und politischer Demagogie führte. Mit Recht wechselte er daher Lokal und Personen und schilderte — erst im Übergange, später ganz und voll — das Leben unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft (das Fischermädchen, Magnhild, ein Fallissement, das neue System, Leonarda) oder artete gar in dramatische Tendenzstücke aus (der Redakteur, der König).

Ibsen hatte in Bergen mit seinen Dramen im wesent-

---

[1]) Genlyd, Echo.

[2]) Die vier Norweger, die Familien Walseth und Leith u. A.

lichen eine Wirkung für das Theater beabsichtigt und sich nicht auf neue Bahnen gewagt. Wie jeder wahre Dichter stand er nicht sofort fertig da. Er hat diese bergensischen Dramen, mit Ausnahme der „Frau Inger von Östrot“, die er 1874 neu bearbeitete, später alle verworfen. Mit glücklichem Griff wählte er seine Stoffe nicht sogleich aus der bürgerlichen Gesellschaft, die er noch nicht genügend kannte, auch nicht aus der Eddazeit, die ihm noch zu heidnisch war, sondern aus den sogenannten „Kämpeweisen“, welche halb episch, halb lyrisch, vom Volke selbst gedichtet, alle Saiten der Menschenseele anschlagen [1]). Schon Öhlenschläger war ihm hierin vorausgegangen (Axel und Valborg, Hagbarth und Signe) und vielleicht noch mehr Henrik Hertz, der in seinem Drama Svend Dyrings Haus das Thema des „Käthchens von Heilbronn“ mit Glück variiert hatte. Die dänischen Kritiker [2]) beschuldigten Ibsen geradezu, in seinem Feste auf Solhaug diesen dänischen Vorgänger nachgeahmt zu haben. Nun weist Vasenius [3]) zwar nach, daſs von einer Gleichheit des Stoffes nirgends die Rede sein könne; wir wollen ihm auch gern zugestehn, daſs die gewählte Form der Kämpeweisen bei Ibsen reicher an dichterischen Schönheiten

[1]) Vergl. Ibsens eigne vortreffliche Abhandlung „om Kämpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien“ im Illustreret Nyhedsblad 1857 Nr. 19. 20.

[2]) Morgenbladet 1856 Nr. 90; E. Bögh in Dit og Dat 1861 S. 266.

[3]) Henrik Ibsen, Helsingfors 1879, S. 76 u. ffg.

ist als bei Hertz: trotzdem läſst sich die Nachahmung nicht verkennen, und sollte sie auch nur darin bestehn, daſs der Dichter zu seinem Drama durch den Vorgänger angeregt worden. In der Periode dichterischer Entwickelung nimmt eine solche Anregung fast immer den Charakter dichterischer Unfreiheit an. In der That ist es auch ein sehr zweifelhaftes Lob, wenn ein Dichter sofort als ein fertiger beginnt. Solche Dichter, die sogenannten Genies, erschöpfen sich meist mit ihrem Erstlingswerk, wie ein Baum, der alle seine Kraft in die erste Fruchtblüte drängt. Vielleicht gab es kein gröſseres Glück für unsern Dichter, als jene Zeit des mühevollen Werdens in Bergen, wo er sich nicht auszugeben brauchte, aber dafür lernte, was die Maler das Machwerk nennen, das heiſst das solide Bauhandwerk und die trockene Technik.

Nun bedurfte es bloſs des Erscheinens der „Synnöve", um eine Dichtung zu zeitigen, zu der alle früheren Versuche doch nur bloſse Vorstudien gebildet hatten.

Die Krieger auf Helgeland [1]) erschienen 1858 und fanden die widersprechendsten Beurteilungen. Das Theater in Christiania verweigerte die Aufführung.

Es ist die Geschichte der Brunhild und Chriemhild, doch nicht wie die Nibelungen-, sondern die Wölsunga-Sage sie erzählt, der Kampf zweier Frauen um einen Mann. Aber die Heldin der Tragödie ist, wie bei

---

[1]) Härmändene paa Helgeland. Deutsche Ausgabe, unter dem Titel „Nordische Heerfahrt", München 1876, mit Vorrede des Dichters.

Geibel, Brunhild; denn sie war mit Siegfried versprochen, lange bevor Günther um sie warb; sie ist also die doppelt Beleidigte, wenn Siegfried (der das frühere Verhältnis allerdings vergessen hat) sie für Günther erringt und eine andere heiratet.

Der Dichter bringt den fast übermenschlichen Stoff uns nahe, indem er die Handlung in die Wikingerzeit verlegt, und hält ihn dadurch doch fern genug, so daſs wir das Riesenmäſsige dieser Naturen zu begreifen vermögen. Im wesentlichen gehört der Stoff dem „Medea-Thema“ an, das noch zu allen Zeiten und bei allen Völkern Bearbeiter gefunden hat (Norma, Miſs Sara Sampson u. a.). Auch die „Halte-Hulda“ und „Leonarda“ Björnsons ist nichts anderes als eine Variation dieses unerschöpflichen Motivs.

Die Kronprätendenten[1]), welche 1864 erschienen, sind ebenfalls in den Jahren gedichtet, da Ibsen bei dem „norwegischen Theater“ in Christiania thätig war, und zwar, wie Dietrichson berichtet, in sechs Wochen. Auch dieses Drama, von dem Strodtmann in Deutschland eine begeisterte Anzeige lieferte, schlug nicht durch. In dem Kampfe Herzog Skules mit König Håkon wollten die Kritiker sogar ein Spiegelbild des Verhältnisses ihrer beiden wetteifernden Dichter erblicken!

Während alle diese Dramen mit entschiedenem Hinblick auf ihre Aufführbarkeit geschrieben sind, und zum Teil, wie die in Bergen gedichteten, ausschlieſslich

---

[1]) Kongsemnerne. Deutsche Ausgabe, Berlin 1872.

diesen Zweck verfolgten, erschien plötzlich (1862) das Lustspiel die Komödie der Liebe [1]); ich sage plötzlich, weil wohl keiner seiner Freunde gerade ein solches Drama von ihm erwartet hatte, und weil hier zum ersten Male diejenige Natur des Dichters hervortritt, welche in allen seinen folgenden Dramen wohl noch Form und Gestalt, aber niemals mehr ihren wahren und eigentlichen Charakter ändert.

Der Dichter sagt selber in der Vorrede zur zweiten Auflage (1867) [2]): Ich beging den Fehler, dieses Buch in Norwegen herauszugeben. Zeit und Ort waren gleich ungünstig gewählt. Die Dichtung erregte einen Sturm des Unwillens, stärker und weiter ausgebreitet, als die meisten der in unserem Lande erscheinenden Bücher sich rühmen können, wo die überwiegende Mehrheit alle litterarischen Angelegenheiten sich sonst ziemlich fern zu halten pflegt. Diese Aufnahme überraschte mich im übrigen nicht. Der „gesunde Realismus", den wir Norweger — wenigstens was den Realismus, wenn auch nicht die Gesundheit betrifft — uns mit Recht beilegen, bringt uns ganz natürlich dahin, in dem Bestehenden das Berechtigte, in der Lösung der Aufgabe seine Idee zu erblicken. Diese Art der Betrachtung verschafft zwar ein innerliches Wohlbefinden, aber nicht ebenso viel Klarheit. Da ich nun in meiner Komödie, nach bestem Vermögen, über Liebesverhältnisse und Ehen

---

[1]) Kjärlighedens Komedie.
[2]) Später fortgelassen.

die Geifsel schwang, war es ganz in der Ordnung, dafs die Leute im Namen der Liebe und der Ehe ein Geschrei erhoben. Die zum Denken erforderliche Zucht und Dressur, welche namentlich dazu gehört, um Irrtümer zu begreifen, besitzt die Mehrheit unseres kritisierenden und lesenden Publikums nur unvollständig. Indessen ist es nicht meine Sache, hier einen Lehrkursus zu geben. Ein Vorwort ist kein ABC.

Der Dichter schrieb an der „Komödie der Liebe“ volle drei Jahre. Die ursprüngliche Prosaform wandelte er später in gereimte fünffüfsige Jamben um.

Abgesehn von der ungünstigen Beurteilung, bei welcher die im Pastor Strohmann angegriffene Geistlichkeit das grofse Wort führte, kamen noch mancherlei Umstände dazu, um den Dichter zu verstimmen. Das Storthing und die Regierung widersetzten sich (1860) der Bewilligung einer Dichterpension, mit der man doch sonst nicht eben zu knausern gewohnt war. Doch wurde ihm ein paar Jahre lang eine Unterstützung zu teil, um im Romsdal und in Söndmöre Volkslieder und Sagen zu sammeln. Hier durfte er sich allerdings auf seine Gedichte: Auf dem Gebirge (På Vidderne) und die poetische Erzählung Terje Vigen berufen, welche in der Neujahrsgabe des Illustrierten Neuigkeitsblatts 1860 und 1862 erschienen und das Publikum entzückten.

Entscheidend aber war der Umstand, dafs über das norwegische Theater 1862 der Konkurs ausbrach. Die Schauspieler spielten noch eine Weile auf eigne Rechnung fort; Ibsen erhielt eine mit keinem Gehalt verbun-

dene Stellung als Dramaturg am Christiania-Theater (1863)[1]).

Unter diesen Umständen gingen mehrere seiner Freunde ernstlich damit um, ihm die Stelle eines untern Zollbeamten oder etwas Ähnliches zu verschaffen. „Ibsen sollte jedoch nicht in Norwegen Burns' Schicksal erleben; auch waren nicht die Protokolle in dem norwegischen Zolletat dazu ausersehn, Ibsens Namen der Nachwelt zu überliefern"[2]).

Es war nicht die Sache dieses „Mannes mit dem eisernen Willen" — wie einst ein Kommilitone desselben ihn mir in Norwegen nannte —, zu verzagen oder gar zu verzweifeln. Er bot allen Widerwärtigkeiten Trotz, indem er die Kronprätendenten dichtete, und richtete sich an König Håkons unerschütterlichem „Königsgedanken" auf.

Da erhielt er endlich Ende 1863 ein Staats-Reisestipendium von 2700 Mark; ein Privatmann gab eine weitere Unterstützung, und so verliefs er im Frühjahr 1864 Christiania, ja sein Vaterland, um auf längere Dauer niemals wieder zurückzukehren. Er trat eine Reise nach Italien an und fand wie Goethe hier festen Boden.

Über seinen dortigen Aufenthalt berichtet das gutunterrichtete „Norwegische Volksblatt".

„Wie froh und frisch, die Brust voll von Gesang, kam er im Juni 1864 nach Rom. Jeder, der ihn damals sah,

---

[1]) Vasenius a. a. O. S. 27.

[2]) Norsk Folkeblad 1869 Nr. 3. 4.

mochte ahnen, dafs, wenn überhaupt, jetzt etwas Grofses aus dieser reichen Seele hervorgehn müfste.“ In der That sind die beiden gröfsten Werke, seine eigensten Dichtungen (Brand und Peer Gynt, erschienen 1866 und 1867) in Rom gedichtet, geradeso wie Goethe zur Vollendung der Iphigenia und des Tasso des italienischen Himmels bedurfte. Sie befreiten ihn und wiesen ihm neue Bahnen. Freilich war es unserm Dichter nicht wie Goethe gegeben, durch den Wirrwarr kleiner Verhältnisse sich zum Licht und zu dem Reiche der Schönheit hindurch zu arbeiten und über dem trüben Nebel des Menschendaseins die ewige Sonne zu erschauen. Er hat es nicht vermocht das Gift auszuscheiden, welches der Schlangenbifs des Pöbels in sein Blut gemischt hatte, jene ganze Niedertracht zu ignorieren, welche ihn in seinem Vaterlande umflutete. Aber Ibsen ist sich in Rom seines rechten Dichterberufs bewufst geworden, der dahin geht, die Erscheinungen der Menschenwelt aus sich heraus, gleichsam naturwissenschaftlich (Vasenius), und von jeder idealen Tendenz losgelöst, zu betrachten und so der Zeit, vor allem seinen Landsleuten, einen Spiegel vorzuhalten. Brandes hat dieses letztere in die Worte gefafst „at skamme Tiden ud“, die Zeit auszuschämen und zu verhöhnen; was aber an sich eine einseitige Auffassung ist, da eine Dichtung in erster Reihe überhaupt nichts bezweckt, sondern nur einfach da sein will, wie jedes natürliche Produkt. Nur an wenigen Stellen tritt die Brandessche Tendenz zu Tage. Schon in den Kronprätendenten läfst Ibsen seinen Bischof Nikolas, das

böse Prinzip des Dramas, nachdem selbst der unglückliche Skule ihn verworfen, sagen:

Weit reicht mein Mandat über alle Geschlechter,
Vor allem über die Lichtverächter.

In Norwegen herrsch' ich, ein zweiter Etzel,
Bleibt meine Macht ihnen selbst auch ein Rätsel.

Wo auch immer die Norweger wandeln,
Willenlos wimmernd, träge zum Handeln, —
Schrumpfen die Herzen ein, beugen die Sinne sich,
Weich wie die Weide schmiegend im Winde sich, —
Können sie einzig in Einem sich einigen,
Wie jedes Grofse sie stürzen und steinigen, —
Hissen die Flagge sie auf der Gemeinheit,
Suchen die Ehr' in Flucht sie und Kleinheit: —
Bischof Niklas lenkt jede That,
Bischof Niklas erfüllt sein Mandat. — —

Vorläufig fand Ibsen in Rom Frieden und Ruhe zum Arbeiten. Seine Verhältnisse waren noch sehr einfach, aber „er hatte die Fesseln abgestreift", wie er es selbst nannte, jedes Band, das ihn an die Heimat knüpfte, zerschnitten; er schwelgte in dieser Luft voll von Schönheit, Erinnerungen und Gröfse. In Rom kann jeder Suchende sich finden, jeder Irrende sich auf sich selbst besinnen. Auch Ibsen fühlte inmitten seiner Familie, die ihm gefolgt war, im Umgange mit Künstlern und Freunden, wo nur die Person und sonst keine Rücksicht gilt, sich gleichsam verjüngen. „Die erste Neugier, mit welcher der Nordländer alles Neue und Unbekannte in diesem südlichen Lande betrachtet, ging allmählich in freudige Teilnahme und Liebe über. Im Gegensatze zu den übrigen Genossen schlug er seinen Wohnsitz

dauernd in Rom auf, ja es gab Momente, wo er mit Bitterkeit von seinem Entschlusse redete, sein Vaterland nie wieder zu sehen. Nur die heifsen Sommermonate brachte er in einer der Gebirgsstädte bei Rom oder an der Küste Neapels zu. Seine Tagesarbeit reichte vom Morgen bis weit in den Nachmittag, der übrige Teil gehörte seinen Freunden und der Erholung. Nur selten sprach er von seinen Arbeiten. Wie die meisten wirklichen Dichter liebte er es nicht, andere in seine halbfertigen Pläne einzuweihen"[1]).

In Rom begann er auch sein grosses welthistorisches Schauspiel „Kaiser und Galiläer", das jedoch erst im Jahre 1873 erschien.

Ibsen verweilte mehrere Jahre in Rom. Sein Reisestipendium wurde 1866 in eine definitive „Dichtergage" umgewandelt, trotz des anfänglichen Widerspruchs des Staatsraths (Ministers) Riddervold, welcher dem Dichter seine Komödie der Liebe nicht verzeihen wollte. Aber einerseits war die Wirkung seiner Dichtungen, vor allem des Brand, der in einem Jahre vier Auflagen erlebte, eine nicht zu ignorierende Thatsache, und anderseits trat Ibsens „Rival", der immer edelherzig gesinnte Björnson, persönlich so kräftig für den Dichter ein, dafs demselben diese nationale Anerkennung nicht länger vorenthalten werden konnte.

Ibsen verlegte einige Jahre später seinen Aufenthalt nach München, dann nach Dresden und wiederum nach

---

[1]) Vasenius a. a. O. S. 29.

München. Zur Zeit lebt er in Rom. Er nahm an der Eröffnung des Suezkanals teil und verwendete seine ägyptischen Eindrücke in dem „Ballonbrief“, welchen er im Dezember 1870 von Dresden aus an eine schwedische Freundin in Stockholm schrieb. Strodtmann in seinem Buche „das geistige Leben in Dänemark“ hat des Dichters Anspielungen auf deutsche Verhältnisse schwer zu überwinden vermocht. Wer aber in die Anschauungen Ibsens sich vertieft und erkannt hat, dafs es für denselben keinen gröfseren Greuel gibt, als das brutal Massenhafte, Konventionelle, die Aufhebung der Individualität und des persönlichen Heldentums, kommt wohl zu einem andern Resultat. Man hat daraus sogar eine feindliche Gesinnung des Dichters gegen Deutschland und dessen Einheitsbestrebungen herleiten wollen. Nichts kann falscher sein. Als Norweger steht er natürlich auf seiten der stammverwandten Dänen; und gerade wie wir etwa die Magyaren oder Russen in die Hölle wünschen, wenn sie die Deutschen unterdrücken, so kann er uns Düppel und Alsen nicht verzeihen. Dergleichen Empfindungen sind elementarer Natur, wie Liebe und Hafs. Derselbe Dichter, der sich tief darüber beklagt, dafs „Bismarck den Hunger unserer Zeit nach Schönheit nicht verstehe“ [1]), feiert ihn mit Cavour, dafs er „das Gesetz unserer Zeit geschrieben“ [2]).

Noch ganz anders als Deutschland behandelt der

---

[1]) Digte. Köbenhavn 1875. S. 145.

[2]) Digte. S. 201.

Dichter sein eignes Vaterland, und doch liebt er es mit allen Kräften seiner Seele, man könnte sagen mit hassendem Herzen, wie Furia im Catilina.

Ein Mann saugt seine beste Kraft
Aus seiner Heimat, wie der Baum
Aus tiefer Wurzel seinen Saft.
Treibt dort es ihn zu Thaten nicht,
Dann fort mit solchem feigen Wicht [1]).

Immer sind seine halb sehnenden, halb zürnenden Blicke auf Norwegen gerichtet. Dabei ist es eigentümlich genug, wie er sich im fortwährenden lebendigen Kontakt mit seinem Vaterlande erhält; nicht bloſs indem er den Storthingsverhandlungen und den unendlichen Zänkereien und Verleumdungen folgt, mit denen sich dort zur Zeit Rechte und Linke überschütten, sondern ganz besonders dadurch, daſs er sich in den norwegischen Zeitungen keine, auch die kleinste Anzeige im Inseratenteile spart [2]). Der Dichter atmet mit den Schneehühnern, den Dorschen und Heringen, welche der Kaufmann in Christiania anzeigt, die Luft des norwegischen Fjells und Meeres, und fühlt sich umstrahlt von dem Glanze der Mitternachtssonne, wenn er bei seiner römischen Lampe die Kurse der groſsen Norddampfer studiert.

Aber das ist eben das Geheimnis einer echten Dichternatur, den Kopf im Himmel und den Fuſs auf der Erde zu haben; wie die Dattelpalme mit ihren Wurzeln die tiefverborgenen Quellen aufsaugt, während die Krone sich im glühenden Winde wiegt.

---

[1]) Brand. Leipzig, Reklam, 1881. S. 65.
[2]) Nach einer mündlichen Mitteilung Dietrichsons.

Jugend- und Theaterstücke.



Wie schon früher angedeutet, lassen sich in der dichterischen Wirksamkeit Ibsens zwei Perioden unterscheiden. Die erste reicht bis zu dem römischen Aufenthalte, die zweite beginnt mit dem Ende desselben. Zwischen beiden Perioden liegen die dramatischen Gedichte Brand und Peer Gynt. Es ist gleichfalls schon früher hervorgehoben, daſs der Dichter in der ersten Periode vorzugsweise das Theater im Auge hat und seine Dramen als Theaterstücke in erster Reihe der Bühnenwirkung anpaſst. Eine Ausnahme hiervon bildet der Catilina (1850), der als Erstlingsstück fast in eine Reihe mit den konfessionellen dramatischen Gedichten zu stellen ist, und die Komödie der Liebe (1862), welche vielleicht persönlichen Erfahrungen ihre Entstehung verdankt.

Nachdem der Dichter durch die breitangelegten dramatischen Gedichte Brand und Peer Gynt seine dichterische Position bestimmt, folgt die zweite Periode, welche man als die der Gesellschafts- und Familiendramen bezeichnen kann; teils mit der, allerdings erst

in zweiter Reihe stehenden, Tendenz, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, teils um einzelne psychologische Probleme zu behandeln. Zu jenen Dramen gehört: der Bund der Jugend (1869), die Stützen der Gesellschaft (1877), ein Volksfeind (1882); zu den letzteren: Nora (1879) und die Gespenster (1881).

Mitten in diese zweite Periode fällt das „welthistorische Schauspiel" Kaiser und Galiläer (1873), welches in zwei Abteilungen, Cäsars Abfall und Kaiser Julian, die Geschichte Julians des Apostaten behandelt. Dieses Doppeldrama gehört beiden Perioden des Dichters an, indem es wahrscheinlich vor dem römischen Aufenthalte konzipiert, jedenfalls in Rom begonnen und erst weit später vollendet ist. Inhalt und Ausführung stellen es in eine Reihe mit den dramatischen Gedichten Brand und Peer Gynt.

Catilina.

Die erste Ausgabe des Catilina, welche Ibsen unter dem Pseudonym Brynjolf Bjarme 1850 im Selbstverlage herausgab (angeblich wurden dreifsig Exemplare davon abgesetzt), ist äufserst selten. Wir müssen uns daher an die zweite Ausgabe halten, welche den Dichter, angeregt durch seinen Aufenthalt in Norwegen (1874), in umgearbeiteter Form 1875 veranstaltete und mit der schon früher erwähnten Vorrede versah.

In betreff dieser Ausgabe sagt er selbst folgendes: Ich beschlofs diese Jugenddichtung umzuarbeiten, jedoch so wie ich es schon damals gethan haben würde, wenn Zeit und Umstände mir günstiger gewesen wären. An die Ideen, die Vorstellungen und die ganze Entwickelung habe ich dagegen nicht gerührt. Das Buch ist das ursprüngliche geblieben und tritt nur in einer vollendeteren Gestalt von neuem ans Licht.

Er bezeichnet übrigens die erste Ausgabe als den Abdruck eines unfertigen Konzepts, oder den ersten rohen Entwurf. Indem er es durchgelesen, habe er sich deutlich dessen erinnert, was ihm ursprünglich vorge-

schwebt, jedoch gefunden, dafs die Form dem Gewollten fast nirgends entsprochen habe.

Wichtiger als diese Mitteilung ist dasjenige, was er über die Idee seines Jugendwerkes sagt: Vieles, worum sich meine spätere Dichtung bewegt hat, der Widerspruch zwischen Kraft und Verlangen, zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Einzelnen Tragödie und Komödie zu gleicher Zeit, tritt schon hier, wenn auch nur in mehr oder weniger nebelhaften Andeutungen, zutage.

Das Drama ist ins Deutsche nicht übersetzt, eine kurze Analyse daher vielleicht nicht unwillkommen.

Es ist die Zeit des Niederganges der römischen Republik, die unter der Maske der Freiheit die Züge einer unerträglichen Tyrannei verbirgt. Wer nicht in dem herrschenden allgewaltigen Senate sitzt, also nicht an der Herrschaft teilnehmen kann, ist ein Sklave, der, wie edel sein Sinn auch immerhin sein mag, Befriedigung nur im sinnlichen Genusse finden kann. Ein solcher Mann ist Lucius Catilina. Obwohl glücklich verheiratet mit Aurelia, die ihm das volle Glück des Familienlebens erschliessen möchte, treibt es ihn unbändig hinaus, bald in den Kreis unwürdiger Freunde mit sozialistischen Tendenzen, bald in das Heiligtum der Familie und des Vestatempels zu schönen Frauen. Catilina gehört zu den Männern der zwei Seelen, den goethischen Weifslingen, Faust, Wilhelm Meister, die sich zu keinem Entschlusse aufraffen können; aber ihm fehlt, was einen Faust oder Wilhelm Meister uns menschlich nahe rückt:

das Streben nach einem Ideal. Was er will, weiſs niemand, auch er selber nicht. Er klagt und klagt an, nicht am wenigsten sich selber. Er handelt auch, aber ohne Plan und ohne Hoffnung. Er ist die eigentliche Personifizierung seiner kranken Zeit, die eines Cäsar bedarf. Aber dieser Gegensatz fehlt in dem Drama und so verläuft es im Sande wie ein Wüstenstrom.

Das Drama beginnt mit einem stimmungsvollen Monologe Catilinas in der römischen Campagna. Die allobrogischen Gesandten treten auf, im Begriff in Rom ihr gekränktes Recht zu suchen. Catilina verhöhnt sie, weil es keine Gerechtigkeit mehr in Rom gebe. Dasselbe Thema wird in der folgenden Szene von den Genossen Catilinas, freilich in ihrem Sinne, behandelt. Sie setzen ihre Hoffnung auf Catilina, der bei der Bewerbung um das Konsulat soeben durchgefallen ist.

Nun folgt eine groſse Szene im Vestatempel, in welchen Catilina mit seinem Verwandten, dem jungen Curius, eingedrungen ist, um die Vestalin Furia zusprechen, die er bei einem öffentlichen Aufzuge gesehn. Er wundert sich selbst über seine Zweiseelen-Natur, da er seine Aurelia neben dieser Vestalin nach wie vor liebt. Es geht ihm wie dem Liebhaber in der Heyseschen Novelle „Geteiltes Herz“.

Furia, die nur widerwillig das Vestafeuer unterhält, tritt nunmehr auf. Sie beklagt sich über den Zwang, und Catilina antwortet ihr in derselben Tonart. Beide gehören zu den Unverstandenen und Verkannten. Sie fordert ihn auf, mit ihr zu fliehen; aber er will bleiben,

da für ihn hier noch soviel zu thun sei. Da lodert auch sie auf und fordert einen Racheschwur für ihre von einem Römer verführte Schwester Silvia, die freiwilligen Tod in der Tiber gewählt. Nachdem er geschworen, nennt sie den Catilina — den sie nur unter dem Namen Lucius kennt — als den Verführer, worauf dieser sich zu erkennen gibt. Entsetzt eilt sie hinaus, die heilige Lampe erlöscht, und Furia wird, in einem unterirdischen Gewölbe eingemauert, dem Tode geweiht. Aber der Jüngling Curius, der sie gleichfalls liebt, hat die ganze Szene mit Catilina belauscht und errettet sie.

Von diesem Augenblicke ab bleibt sie der böse Geist Catilinas. Sie findet aber ihren Widerpart an dessen Gattin, die das gute Prinzip vertritt. In Aurelias Gegenwart kommen alle guten Entschlüsse bei Catilina zur Blüte; er gibt einem alten verabschiedeten Soldaten das Geld, welches er dazu bestimmt hatte, Stimmen für sich zu kaufen, um dessen Sohn aus der Schuldhaft auszulösen.

Alle diese Szenen füllen den ersten der drei Akte, aus welchen das Drama besteht. Den ganzen zweiten nimmt der Kampf der beiden Frauen um Catilina ein, von dem man sagen kann, wie in der Bürgerschen Romanze vom „Wilden Jäger“:

Der Graf verschmäht des Rechten Warnen
Und läſst vom Linken sich umgarnen.

Beim Beginne des Akts ist Catilina noch immer entschlossen, mit Aurelia Rom zu verlassen und sich mit

ihr in einem einsamen Winkel Galliens niederzulassen. Es erfolgt auch eine bezügliche Auseinandersetzung mit seinen „Freunden“; aber Furia weiſs ihn bald umzustimmen, indem sie „die Saite berührt, die am tiefsten in seinem Innern geklungen“, nämlich für eine Verjüngung Roms zu streiten, indem er die herrschende Partei im Senate stürzt und mit Gewalt bekämpft. Sie entsagt dafür — zum Schein — ihrem Hasse und reicht ihm die Hand zum ewigen Bunde, sie, „ja nur ein Bild seiner eignen Seele“. Indem er der „schönen Nemesis“ in der That die Hand reicht, rollt es wie Feuer durch seine Adern, und er ist entschlossen, die Brandfackel ins Kapitol zu werfen.

In einer Versammlung der Unzufriedenen, die auch ohne Catilina loszubrechen entschlossen sind (von seiner Bekehrung durch Furia noch nichts wissend), spielt sich nun eine Szene ab, in der Lentulus die Rolle des Spiegelberg in den Räubern übernimmt. Man wählt aber als Anführer den mittlerweile eingetretenen Catilina, der sich ihren Zielen, die auf Plünderung und Ähnliches gerichtet sind, widersetzt und lieber seine Brust ihren Dolchen darbietet, als von seinem Plane, Rom zu befreien, abzugehen.

Dieser Plan, in welchen auch die Allobroger eingeweiht werden, um Galliens Mitwirkung herbeizuführen, wird aber dem Senate durch Curius verraten, dessen Liebe Furia nur unter dieser Bedingung erwidern will. Diese veranlaſst sogar die Allobroger zum Abfall, worauf den Verschworenen nichts übrig bleibt als zu fliehen.

Der dritte Akt spielt in dem Lager Catilinas in Etrurien. Der schlaflose Führer erzählt dem alten Manlius von einem Traume und zwei Frauen, die auf einem verborgenen Damenbrett um ihn und seine Seele gespielt haben. Dann erscheint ihm der Geist des Diktators Sulla, also psychologisch der Gegensatz zu dem schwankenden Catilina, der ihn auf das Verbrecherische seines Unternehmens aufmerksam macht und ihm prophezeit:

Du fällst von deiner eignen Hand,
Und doch ist es ein Fremder.

Curius tritt auf und gesteht ihm reuig seine Verräterei. Catilina verzeiht ihm. Dasselbe thut er mit Lentulus, der ihn von zwei Gladiatoren ermorden lassen will, mit dem Erfolge, daſs dieser ihn nun erst recht verrät. Das Heer Catilinas ist umgangen, der Ausgang nicht mehr zweifelhaft. Es gilt nur noch ruhmvoll zu fallen. Bevor er forteilt, treffen noch einmal die beiden Frauen mit ihm zusammen und setzen das Spiel, von dem er geträumt hatte, fort.

Eigentlich müſste das Drama nun zu Ende sein; der Dichter hat aber, wie bei Anfängern so oft, dieses rechte Ende nicht finden können und eine letzte Szene, gleichsam ein psychologisches Nachspiel (Vasenius), gegeben, in welcher trotz aller Schönheiten die Teilnahme des Beschauers erlahmt. Catilina kommt aus der Schlacht, in der alle seine Genossen wie Helden gekämpft haben und „mit einem Lächeln auf den Lippen“ gefallen sind, noch

einmal zurück, wie ein Schatten seines Selbst, „mit Catilinas Leiche auf dem Rücken“. Er stöſst seiner Gattin Aurelia, seinem guten Geiste, den Dolch in die Brust und fleht Furia um einen gleichen Dienst an, schon damit Sullas Prophezeiung in Erfüllung gehe. Sie erwidert:

So sei's, du Seele, die ich hassend liebte!
Schüttle den Staub von dir und geh' mit mir
Ins Land ein des Vergessens!

Der sterbende Catilina ist bereit nach links, in den Tartarus, zu wandern, aber Aurelia führt ihn rechts, nach Elysium. „Denn die Liebe überwindet den Geist der Nacht“.

Ich zweifle, ob der Dichter recht daran gethan, den alten Catilina zu bearbeiten. In seiner ursprünglichen naiven, wenn auch ungeschickten Form, mit „der groſsen Zahl von Gedankenstrichen“ würden wir in jedem Augenblick an ein erstes Jugendwerk erinnert worden sein und in dem vielen Sande uns an den Goldkörnern erfreut haben. Jetzt suchen wir unter der tadellosen, fast vollendeten Form nur nach den verborgenen Gebrechen. Ein architektonisch mangelhafter Bau kann nach dem Verlauf vieler Jahre immer noch ein sehr interessantes Bild abgeben; er darf aber nicht eine neue Tünche oder eine neue Façade erhalten; die Grundfehler treten dann doppelt hervor.

Beim ersten Blick wird man den schwankenden Charakter des Catilina für den Hauptfehler des Stücks halten. Das trifft jedoch nur zum Teil zu. Es gibt

grosse Dramen, in denen ein solcher Charakter die Hauptrolle spielt; es kommt nur darauf an, denselben zu einem tragischen zu machen. Dieses geschieht zum Beispiel beim Hamlet dadurch, dafs ihm die unabweisbare Verpflichtung zum Handeln auferlegt wird, während seiner Natur jede Entscheidung und das feste Handeln widerspricht. Catilina hat keine Aufgabe, die ihm von aufsen mit Notwendigkeit aufgedrungen wäre, oder sich aus seiner Stellung und seinem ganzen Denken ergäbe. Er könnte tragisch wirken, wenn er sich, obwohl glücklicher Gatte, leichtsinnig in die Gewalt eines dämonischen Weibes begeben hätte, die ihn ins Handeln hineinhetzte, um ihn zu verderben. Er wäre dann ein Opfer seiner eignen Thaten. Dazu würde aber in erster Reihe eine grofse, scharfgezeichnete Frauenfigur gehören, an deren Existenz und unwiderstehliche Gewalt wir glaubten. Furia ist aber dieses Weib nicht. Schwankend zwischen Liebe und Hafs, ist sie sich selber ein noch viel gröfseres Rätsel als Catilina; ja sie erscheint so schemenhaft, dafs wir an ihrer Wirklichkeit, wenigstens an ihrer Individualität zweifeln. In der That bezeichnet sie sich selber als sein Spiegelbild. Sie stellt die Verkörperung seiner finsteren Seite dar, gerade wie Mephistopheles der dunkle Schatten des Faust ist, und übernimmt sehr oft die blofs reflektierende Rolle des Chores in der griechischen Tragödie.

Nicht anders wirkt die Lichterscheinung der Aurelia. Diese beiden Frauen zerren den unentschlossenen Catilina hin und her, nicht weil sie Menschen mit anderer

Auffassung und eignem Wollen sind, sondern weil sie, nach Lage der Sache, das gute und das böse Prinzip vertreten. Ja sie sind nichts anderes als die Verkörperung der beiden Seiten des Helden. Ganz konsequent ermordet daher am Schlusse der Held seine Gattin, die ihm der gute Genius war, während er selbst von Furia den Tod erhält. Hierbei kann von einer tragischen Wirkung kaum noch die Rede sein.

Der Dichter nimmt überhaupt nur ein einziges Mal einen starken Anlauf zu einer tragischen, dramatischen Verwickelung, das ist die Szene, da Catilina der Furia schwören mufs, den Tod ihrer Schwester an dem Verführer, also an sich selbst, zu rächen. Dergleichen Situationen sind bei den tragischen Dichtern sehr beliebt. Ibsen selbst hat das Motiv in seiner Frau Inger von Östrot noch einmal benutzt, dieses Mal aber mit ganz anderem Erfolge als im Catilina.

Die Wahl dieses Stoffes zu seinem Erstlingswerke ist kein zufälliger. Auch ohne die Lektüre des Cicero und Sallust würde der Dichter vielleicht auf diesen oder einen ähnlichen Stoff gekommen sein. Denn die erste Empfindung, mit welcher ein Jüngling in die Welt tritt, ist die der Auflehnung gegen menschliche Sitte und Satzung. Kein Dichter ohne diesen Freiheitsschrei. Ihn hat ebenso Schiller ausgestofsen in seinen Räubern, wie Goethe in seinem Götz. Namentlich der Germane verlangt in erster Reihe nach dem Rechte der Individualität. Daher ist jedes erste Werk eines dramatischen Dichters revolutionär, und die Helden einer Revolution

kommen dem Suchenden ganz von selbst entgegen. Wer nicht das Zeug zu einem grofsen Dichter hat, erschöpft sich meist in einem solchen ersten Werk. Georg Büchner hat nur Dantons Tod, Griepenkerl nur seinen Robespierre gedichtet. Aber Schiller hat auch nach den Räubern das Recht der Individualität weiter in Kabale und Liebe und im Don Karlos immer wieder verkündet, Goethe seine Ketten noch einmal abgeschüttelt, indem er den Tasso dichtete und den Faust.

Auch der Catilina ist nichts als der Freiheitsschrei einer jugendlichen eingeengten Seele. In der Wikingszeit brachte man wohl einen Menschen dadurch um, dafs die Kämpfer ihn rings mit ihren Schilden umschlossen und bedrängten, bis er erstickte. Ähnlich wirkt auf ein dichterisches Gemüt die Gesellschaft mit ihren einengenden konventionellen Anschauungen und Formen, welche dem Naturgesetz widersprechen. Der Catilina, über dessen Entstehung der Dichter selbst uns so interessante Mitteilungen gegeben hat, ist nichts anderes als ein Protest.

Hierauf zwölf ganze Jahre, gefangen gleichsam, eingeengt durch seine Stellung an den Theatern in Bergen und Christiania, unterläfst es der Dichter diesen Protest zu wiederholen. Da ertönt derselbe mit einem Male laut wieder in der Komödie der Liebe und markerschütternd, wie ein Feldgeschrei, von Rom aus in seinem Brand. Seitdem hat der Ruf nicht mehr aufgehört. Denn dieser Schrei nach dem Rechte der Individualität und der

Protest gegen die konventionelle Lüge ist das eigentlich Charakteristische der Ibsenschen Dichtung.

Dazwischen liegen aber seine Theaterdramen.

Von diesen dürfen wir unerörtert lassen diejenigen, welche der Dichter selber anzuerkennen unterlassen hat, die Johannisnacht (1853), das Hünengrab (1854), das Fest auf Solhaug (1856) und Olaf Liljekrans (1857). Gedruckt ist überdies von denselben nur in den „Bergenschen Blättern“ das Hünengrab, sowie als Buch das Fest auf Solhaug.

Frau Inger von Östrot.

Das bedeutendste Drama aus der Bergenschen Periode ist Frau Inger von Östrot, zum ersten Male aufgeführt 1855, gedruckt 1857; neue umgearbeitete Ausgabe 1874. Während Catilina nicht die Spur von Bühnenkenntnis verrät, beruht bei der Frau Inger die Hauptwirkung auf der Einsicht in das, was die Wirkung auf dem Theater ausmacht. Diese Rücksicht drängt sich zum Teil so stark vor, dafs man dem Dichter an manchen Stellen den Vorwurf nicht ersparen möchte, er arbeite zu stark auf den Effekt.

Es ist die Geschichte von einer Mutter, die ihren Sohn sucht und ihm alles zum Opfer bringt: Gewissen, guten Ruf, Ruhe; selbst das Glück ihrer Tochter. Als ein Zufall ihr den Sohn endlich zuführt, hält sie ihn für einen Fremden und, infolge einer unglücklichen Verkettung der Umstände, für denjenigen, der ihrer Vereinigung mit dem Sohne im Wege steht. So läfst sie ihn selber aus dem Wege räumen. Vielleicht hat dem Dichter hier eine ähnliche Lage aus dem Bulwerschen Roman Lukrezia vorgeschwebt. Das Ganze baut sich auf einer

etwas verwickelten historischen Grundlage auf, die uns nur dadurch interessant wird, dafs Frau Inger, die Witwe des Reichshofmeisters Gyldenlöwe und die damals mächtigste Frau in Norwegen, sich um die Befreiung ihres Vaterlandes von der dänischen Herrschaft bemüht, ja bemühen mufs, weil ihr diese Aufgabe zugewiesen ist, und sie selbst sich einst an der Leiche eines norwegischen Märtyrers (Knut Alfssön) durch Eidschwur dazu verpflichtet hat. Anstatt aber offen zu Werke zu gehn, gefällt sich dieser weibliche Hamlet in einer Art Intrigenspiel mit dem dänischen Abgesandten Lykke, das zwar das Publikum in Atem erhält, aber wie das zwischen der Herzogin von Marlborough und dem Lord Bolingbroke, mehr in einem Lustspiele am Platze ist, als in einer Tragödie. Sie fühlt sich ihrer Aufgabe nicht gewachsen und sucht sich der Erfüllung durch das Intrigenspiel zu entziehen. Wie alle Menschen, die überklug, fällt sie in ihre eignen Schlingen. Sie übersieht, dafs sie eine schöne Tochter Eline besitzt und schon eine andre Tochter, Lucia (die Silvia aus dem Catilina), durch eben diesen Lykke, eine Art Don Juan, dessen Thaten sogar in das Volkslied übergegangen sind, verloren hat. Als Lykke sich jetzt von der schlauen Frau Inger überlistet sieht, beschliefst er Elinen — die ebenso wie Furia im Catilina nicht weifs, dass er der Verräter ist — als Mittel zu seinem Zweck zu benutzen. Zwar erkennt er bald reuig, dafs sie eine Ausnahme von allen Weibern bildet, und er ist entschlossen sie zu heiraten; Elina aber, sobald sie erfährt, wer der Mann ist, den sie

liebt und dem sie ihre Ehre zum Opfer gebracht, sucht, wie ihre Schwester Lucia, den Tod.

Diese kurze Inhaltsanzeige gibt von dem Reichtum der Motive, der wechselnden Szenerie, den dramatischen Überraschungen und vor allem von der Kraft der Sprache allerdings noch keine Vorstellung. Ibsens Drama entfaltet schon die ganze später so oft bewunderte Kunst des Dichters, einen vorhandenen Stoff scheinbar spielend zu exponieren, den Zuschauer in eine ferne Zeit (das Stück spielt 1528 bei Drontheim) einzuführen und eine verwickelte Lage mit wenigen Strichen zu zeichnen.

Ein grofser tragischer Gedanke liegt auch diesem Drama nicht zu Grunde. Der Ausruf der Heldin: Weh dem, wer an einer grofsen That zu tragen hat — erschöpft nur einen kleinen, nämlich den politischen Teil der Situation, der uns neben dem Verhältnis der Mutter zu ihrem Sohne wenig interessiert. Auch gewinnt man fast den Eindruck, als sei dieser Grundgedanke gleichsam erst nachträglich hereingebracht, um das Rätselwort für das unklare Gebaren der Heldin zu finden. Hat der Dichter dieselbe aber wirklich als einen weiblichen Hamlet darstellen wollen, so entspricht die Ausführung nicht dieser Absicht. Wie noch anderswo in den älteren Dramen unseres Dichters, ist das Gewollte nicht klar und überzeugend herausgearbeitet. Der Charakter seiner Heldin findet seine Erklärung in dem Unzulänglichen des dichterischen Ausdrucks. Das Drama ist aber in erster Reihe ein gutgearbeitetes, aufregendes Theater-

stück mit einer entschiedenen Paraderolle, die sich keine Heldenschauspielerin entgehen lassen sollte. Der Schlufs des fünften Aktes erhebt sich zu einer tragischen Höhe, fast wie die Braut von Messina oder der König Ödipus.

Die Krieger auf Helgeland.

In eine wirklich dichterische Welt und in eine echt tragische Lage führt uns erst das Drama die Krieger auf Helgeland („Nordische Heerfahrt"). Nachdem der Dichter seine dramatischen Stoffe aus den Kämpeweisen hergeholt, griff er mit geschickter Hand in die Eddazeit zurück, der Urquelle aller germanischen Poesie, deren erste Anfänge sich bis auf die indische Urheimat verfolgen lassen, und traf hier mit dem Glück, wie es jeder wahre Dichter hat, auf das grofse Liebeslied von Siegfried und Brunhild. Es ist schon oben erwähnt, dafs nur die Wölsungasage das ursprüngliche Motiv richtig behandelt, wonach Siegfried Brunhild geliebt hat, lange bevor er Chriemhild kennen lernt und seine frühere Braut für einen andern erringt. Ein Zaubertrank hatte ihn seine Liebe zu Brunhild vergessen machen. In den deutschen Nibelungen bleibt das Verhältnis Siegfrieds zu Brunhild, ohne dieses Motiv, unklar, jedenfalls undichterisch. Denn erst indem er seine eigne Braut für einen andern erwirbt, vollzieht sich an ihm die tragische Ironie, welche die Grundlage der naiven nor-

dischen Sage ist, ladet er die Schuld auf sich, welche seinen Untergang zu einem tragischen macht. Von allen deutschen Dichtern, welche dieses Thema behandeln, hat nur Geibel auf den ursprünglichen Kern zurückgegriffen. Die andern folgen dem Nibelungenliede, dessen Entwickelung zwar episch, aber nicht dramatisch, mindestens nicht tragisch ist. In dem deutschen Heldengedicht handelt Siegfried Brunhild gegenüber aus ganz leichtfertigen Motiven, wenn auch im Interesse seines Freundes: er thut etwas, was ihn eigentlich nichts angeht; sein Ringkampf mit Brunhild ist daher eine Injurie, keine tragische Beleidigung. Indem Brunhild sich für die Kränkung ihrer Ehre rächt, handelt sie episch, wie jeder Beleidigte. Erst wenn sie, trotz der Kränkung, den Gegner liebt, wird ihre Rache zu einer tragischen, welche ihren eignen Untergang notwendig herbeiführen mufs.

Mit grofser Sicherheit hat Ibsen dieses entscheidende Moment ergriffen und es als Angelpunkt für sein Drama benutzt. Natürlich unter Ausscheidung des epischen Motivs des Vergessens; denn nur dann ist Siegfrieds Handlung Brunhild gegenüber tragisch, wenn er sie einem andern erringt, obwohl er sie selber liebt. Der Grund, warum er dieses thut, ist hier kein blofser Freundschaftsdienst, der unter Umständen auch unterbleiben könnte, er beruht auf dem eigentümlich nordischen Verhältnisse der Fosterbrüder (auch Stallbrüder genannt), einem unverbrüchlichen Gelöbnis der Freundschaft, das mit Eiden und Blut geheiligt ist und den

Freund zu jedem Freundschaftsdienste, ja zu jedem Opfer verpflichtet. Ein ähnlicher Freundschaftsbund kommt auch bei andern Völkern, namentlich bei den Neugriechen vor. Er kann niemals gelöst werden und gilt bis in den Tod.

Diese beiden Freunde sind als Wikinger, auch Seekönige genannt, auf ihren Zügen nach Island gekommen, wo Örnulf wohnt, ein reicher Norweger. Man hat ihn sich etwa als einen Nachfolger jener Sezessionisten zu denken, die nach der durch Harald Hårfagre herbeigeführten Einigung Norwegens das ihnen auferlegte Joch nicht zu ertragen vermocht und in Island eine Freistatt gefunden hatten. Örnulf hat, ausser sieben Söhnen, eine Tochter Dagny (Chriemhild). Es lebt aber in seinem Hause auch eine Pflegetochter Hjördis (Brunhild), die er zu sich genommen, nachdem er deren Vater, seinen Feind, und dessen Familie erschlagen. Beide Freunde lieben diese stolze kalte Hjördis. Aber Gunnar (Günther) äufsert sich zuerst und so mufs Sigurd (Siegfried) als Fosterbruder diese Neigung unterstützen. Um nicht leer auszugehen, wirft er sein Auge auf Dagny. Bei einem Trinkgelage, an dem Hjördis teilnimmt, schwören beide Freunde, von Island ein schönes Mädchen mit fortzuführen, und Gunnar reicht das Trinkhorn Hjördis. Diese nimmt es an und gelobt ihrerseits, dafs nur der Mann sie zum Weibe haben solle, welcher den an ihrer Thüre angebundenen Bären töten und sie auf seinen Armen forttragen werde. Dieser Bär hat aber die Stärke von zwanzig Mann. Gunnar wagt daher die

That nicht. Aber auf seinen Wunsch tritt Sigurd für ihn ein, tötet in Gunnars Kleidern den Bären und umarmt in der Dunkelheit Hjördis. Doch liegt ein Schwert zwischen beiden. Hierauf fahren sie mit ihren Bräuten nach Norwegen.

Diese Ereignisse liegen vor dem Beginne des Dramas. Gunnar, von Hjördis nicht geliebt, aber als stärkster Held erachtet, hat sich im Helgelande (Nordnorwegen) niedergelassen; ihr Sohn Egil ist ein Schwächling. Sigurd ist mit Dagny weiter über die Meere gefahren. Örnulf hat mit seinen sieben Söhnen der isländischen Heimat ebenfalls den Rücken gekehrt und lebt in der Nähe Gunnars im Helgelande. Hier sucht ihn nach mehreren Jahren Sigurd mit Dagny auf und versöhnt sich mit ihm wegen des Mädchenraubes. Aber Hjördis' stolzes und erbittertes Gemüt kommt nicht zur Ruhe, sie hetzt Gunnar gegen Örnulf, den Mörder ihres Vaters, auf, verfolgt andere Nachbarn in der Abwesenheit ihres Gatten und widersetzt sich aufs bestimmteste jeder Versöhnung. Da Örnulf sie ein Kebsweib nennt, ist ihr Racheentschlufs gefafst. Aber sie heuchelt nun Versöhnung und ladet ihn und die andern alle nach ihrem Hause ein.

Bei einem Gastmahl vollzieht sich die Rache, wie die Chriemhilds bei Etzel. In meisterhafter Weise beutet Hjördis die Situation aus, indem sie bei jedem Feinde die wunde Stelle berührt. Sie preist den ungeliebten Gunnar auf Kosten Sigurds, welcher Dagny schon früher in das Geheimnis von dem Bärenkampf eingeweiht hat, und erbittert dadurch Dagny. Sie greift

in beleidigender Art den abwesenden Örnulf an, dessen Verteidigung nun dessen jüngster Sohn Thorolf führt. Dieser weifs sich nicht länger zu fafsen und berichtet, dafs sein Vater sich soeben auf einem Zuge nach Süden befinde, um den dort in Sicherheit gebrachten Egil zu töten. Da überkommt Gunnar die Wut und er erschlägt Thorolf; allerdings voreilig, da gleich darauf Örnulf mit Egil eintritt, den er — wenn auch mit Verlust aller seiner Söhne — aus den Händen eines Feindes von Gunnar gerettet hat.

Aber Hjördis höhnt weiter Sigurd und Örnulf. Da bricht auch Dagny los und schleudert ihr das Geheimnis mit Sigurd und Gunnar ins Gesicht.

Man ersieht schon aus diesen kurzen Andeutungen, dafs der Streit der beiden Frauen hier eine ganz andere Motivierung erhält als in dem deutschen Epos.

Ganz natürlich beschliefst jetzt Hjördis den Tod Sigurds. Aber eine Aussprache beider führt zu der Erklärung, dafs sie sich von jeher geliebt haben. Dieses gibt Sigurd Veranlassung, seinen Freund Gunnar zu einem Holmgange, einem Zweikampf auf Tod und Leben, zu fordern, obwohl Hjördis ihm sagt, dafs er ihr in jedem Falle verloren sein werde. Er selbst will sterben. Gunnar begreift das wahre Motiv ebensowenig, wie Dagny eine Ahnung davon hat, dafs Sigurd Hjördis liebt.

Es kommt zum Zweikampfe nicht. Sigurd und Hjördis treffen noch einmal zusammen, sie in einer Art Walkürenstimmung, in welcher sie mit Sigurd ver-

eint zu den Toten will. Ein Unwetter bricht los, in welchem sie die nordische wilde Jagd zu hören glaubt. Sie spannt den Bogen, drückt ab und trifft — Sigurd. Darauf stürzt sie sich in einen Abgrund. Die Überlebenden glauben sie in dem Wolkenzuge zu erkennen, wie sie auf schwarzen Rosse den Todesweg reitet; und zwar allein; denn Siegfried hat ihr nicht folgen können, weil er in fremden Landen — Christ geworden.

Mit dieser sonderbaren Ironie schliefst die Dichtung, in welcher ich das bedeutendste aller Dramen Ibsens vor seinem römischen Aufenthalte erkennen möchte. Wie bei jedem grofsen Werk dieses Dichters gibt es des Herben genug zu verdauen. Diese Menschen mit ihren grofsen starren Zügen erinnern an die Statuen und die Sibyllen Michel Angelos. Sie scheinen unnahbar, und fesseln uns doch mit dem Reize eines Medusenhauptes. Man würde aber sehr irren, wollte man in ihnen Übertreibungen oder blofse Abstraktionen erblicken, Erfindungen des Dichters, der in seinem Maschinenwerk das eine oder andere sonderbare Rad oder Werkstück braucht, unbekümmert um dessen eignen Wert und seine individuelle Kraft. In dem Ibsenschen Drama gibt es keinen, auch nicht den kleinsten Zug, der nicht, mit unwesentlicher Anpassung, auch dem heutigen Norweger, ja dem Germanen überhaupt eigen wäre. Alles entspringt hier unentstellt der menschlichen Natur, die in der Leidenschaft, zumal in der Liebe und im Hafs, überall dieselbe ist und sich immer in derselben Richtung, wenn auch nicht immer in denselben Formen, äufsert.

Hjördis ist kein Theaterungeheuer nach der Schablone. Wie hat sie uns nicht der Dichter in der ersten Szene des zweiten Aktes nahe gebracht, wo sie Dagny ihre Natur offenbart und erkennen läſst, wie sehr sie selber unter der Starrheit und Heftigkeit derselben leidet. Sie ist „ein Adler im Käfig, der in die Stangen beiſst, gleichviel ob sie von Eisen oder Gold sind"; denn sie stammt aus dem Jotengeschlecht und empfindet eine unwiderstehliche Lust, mit Männern in den Kampf zu ziehn. Es ist eine Freude für sie, in der langen nordischen Winternacht dem Kampf der Wale zu lauschen oder der weinenden Klage des Draug, eines Seegespenstes, im Bootshause. Sie fühlt sich einsam in dem Hause ihres Gatten, dessen Umarmungen matt sind. Nur einmal habe es sie durchglüht, in jener Nacht des Kampfes mit dem Bären, da er sie umarmt, so feurig, daſs der Panzer gebrochen; eine Mitteilung, die Dagny einen Schrei entlockt. Hjördis ist keine Walküre, kein Mannweib, sondern in erster Reihe eine Frau, bei der sich alles um die Liebe zu dem geliebten Manne dreht. Das aber bringt sie uns gerade menschlich nahe. Sie versteht als echtes Weib nicht die Denkweise der Männer, nicht das Freundschaftsopfer Sigurds. Alles darf ein Mann seinem Freunde geben, sagt sie, nur nicht das Weib, das er liebt; denn dann zerreiſst er der Nornen heimliches Gewebe, und zwei Leben gehn verloren. Sie ist wie jede übergroſse Natur ein Egoist und fast immer hart und herbe.

Welch ein echt weiblicher, fast kindlicher Reiz ruht

dafür auf dieser Dagny. Es liegt ein Zauber in deiner Rede, sagt Gunnar zu ihr; jede That dünkt mich schön, wenn du sie nennst. Sie ist es, welche die fürchterliche Hjördis um Verzeihung bittet, obwohl sie die Gekränkte ist. Wie glücklich hat sie sich nicht mit Sigurd gefühlt. Als Hjördis sie aber darauf aufmerksam macht, dafs diesem nur ein grofses Heldenweib genügen könne, sieht sie dieses leicht ein. Denn sie fühlt die Überlegenheit ihrer Pflegeschwester und begreift nicht, wie Sigurd sie derselben habe vorziehen können. Da später Sigurd sie beschwichtigt und ihr vorhält, dass Hjördis sie übel getäuscht, glaubt sie ihm wieder gern und freut sich zugleich, dafs Sigurd sich der bedrohten Pflegeschwester annehmen will. Sie ist das versöhnende Prinzip in dem Drama. Ihr Vater hat alle seine sieben Söhne verloren und sitzt kummervoll und teilnahmlos an deren Grabhügel. Da kommt Dagny und macht ihn darauf aufmerksam, dafs er ja ein Skalde sei und die Toten feiern müsse. Örnulf thut es, und diese Totenklage, die wohl ihr Vorbild in der berühmten Drapa Egil Skallagrimsons hat [1]), macht ihn wieder stark und gesund. Er zieht nach Island, um niemals wieder nach Norwegen zurückzukehren. Das alles ist echt menschlich und vor allem echt germanisch.

Wenn Björnson in seiner Synnöve Solbakken das heutige norwegische Volk mit unübertroffener Treue und Wahrheit schildert, so stellt die Ibsensche Tra-

[1]) Vasenius a. a. O. S. 155 verneint es.

gödie die Wikingerzeit dar, wie sie dämmernd in unserer Vorstellung lebte und so noch niemals von einem Dichter vorgeführt ist. Uns Deutschen ist ein solches Glück inbetreff unserer Heldenzeit bis jetzt nicht zu teil geworden, und es ist die Frage, ob es uns jemals gelingen möchte, sie in diesem Sinne zu beleben. Wer auch immer seine Stoffe jener Zeit entnommen hat, die Menschen reden im besten Falle in der Sprache der Nibelungen, aber nicht in dem Geiste ihrer eignen Zeit. Wir haben als Muster eben nur ein Nibelungenlied, keine Edda mit dem Anhang unzähliger Sagen, welche das Kolorit und die Denkweise der Wikingsperiode treulich widerspiegeln. Es kommt dazu, dafs das Nibelungenlied die verschiedenartigsten Elemente in sich vereinigt. Als letzte Bearbeitung der ursprünglichen Siegfriedsage mischt sie die ältesten Züge, wonach Siegfried eigentlich ein befreiender Frühlingsgeist ist, der die Eis- und Winterjungfrau Brunhild bezwingt, und die Anschauungen der Zeit, da der Dichter das Nibelungenlied schrieb, ineinander. Hagen denkt gelegentlich wie ein Elementargeist und spricht wie ein höfischer Ritter. Diesen Widerspruch übernehmen unsere deutschen Dramatiker, mit Ausnahme Geibels, indem sie den Nibelungenhelden alles Zaubermäfsige, Uebermenschliche und Hünenhafte belassen und sie doch in der Sprache des Nibelungenliedes einführen. Die Eddalieder kennen solchen Widerspruch nicht. Hier ist alles wie aus einem Gufs. Auch Öhlenschläger liefs seine nordischen Helden noch gleichsam die Stimme der Nibe-

lungen reden; sie sind wortreich, weitschweifig und philosophieren. Tegnér wandelte die starre Form der Sage von Frithjof (dem „Friedensdiebe") in einen Romanzenkranz mit doppelter (heidnischer und christlicher) Beleuchtung um, wie die Düsseldorfer Malerschule es einst liebte. Erst Ibsen hat es vermocht, die nordische Vorwelt in ihrer eignen Gestalt darzustellen und sie ihre eigne Sprache reden zu lassen: eine Sprache, welche dem Charakter des heutigen norwegischen Volks noch vollkommen entspricht; dieses merkwürdigen germanischen Volksstammes, der grübelnd schweigt und schweigend handelt.

Aber diese blofse treue Belebung der nordischen Vorzeit würde uns dieselbe allein noch nicht nahe rücken, wenn es dem Dichter nicht zugleich gelungen wäre, unsere menschliche Teilnahme für jene Zeit zu wecken. In einem Dichterwerk kommt es auf historische Treue erst in zweiter Reihe an; es interessiert uns in der „ägyptischen Königstochter" nicht, ob der gelehrte Verfasser jede Thatsache, jeden Ausspruch quellenmässig belegen kann. Wir verzeihen in einem Kunstwerk jeden Anachronismus. Eine Geschichte kann unter den Botokuden spielen, oder zur Zeit der Sindflut; eins nur darf ihr niemals fehlen: die psychologische Wahrheit. Schon Walter Scott hat es ausgesprochen, dafs die Menschen zu allen Zeiten gleich gedacht, von gleichen Leidenschaften bewegt gewesen sind. Dieser Pulsschlag echten Menschentums geht aber durch das Ibsensche Drama mit einer Art elementarer Gewalt. Diese Menschen stehn uns mit

ihren Freuden und Leiden ganz nahe, als lebten sie mitten unter uns. Wir fragen hier nicht: Was ist uns Hekuba? Denn wir können an dieser Hekuba gar nicht teilnahmlos vorübergehen, weil wir nicht bloſse äuſsere Ereignisse erfahren, sondern unwiderstehlich in die seelischen Zustände dieser Menschen eingeweiht werden und daher notwendig mit ihnen mitempfinden, uns für ihre Schicksale interessieren müssen. In diesem Sinne ist freilich jedes wahre Dichterwerk, und spielte es in der entlegensten Vergangenheit, auch modern. Und wie ein Dichter im wesentlichen nur sich selbst geben kann, so spiegelt jedes Kunstwerk auch immer seine eigne Zeit wider.

Die Kronprätendenten.

Ein geringerer Dichter als Ibsen wäre nach dem glücklichen Wurfe der Krieger von Helgeland vielleicht in der nordischen Form erstarrt. Aber Ibsen ist ein viel zu moderner, das heiſst kräftig lebensvoller Dichter, als daſs er nicht hätte einsehen sollen, daſs für ihn persönlich dieses Drama nichts anderes sei, als eine grosse Studie. Dieses Sichversuchen, gleichsam nach allen Seiten Recken ist das Charakteristische des wahren Dichters. Überdies flieht ein solcher Dichter vor der einengenden Gegenwart gern in eine groſse Vergangenheit, bis er es vermag seiner Zeit gegenüber Stellung zu nehmen. Dieser Moment war aber noch nicht gekommen; auch dann noch nicht, als Ibsen seine Kronprätendenten schrieb.

Der äussere Grundgedanke dieser Tragödie ist die Reichseinheit Norwegens. König Håkon, der mit voller Zuversicht diesen „Königsgedanken“ vertritt, trägt es über den Herzog Skule davon, einen Hamletcharakter, der, von seinem bessern Rechte auf den Thron wenig überzeugt, an dieser eignen Zerfahrenheit und Unsicherheit zu Grunde geht.

Die historische Grundlage der Tragödie ist nicht ganz einfach. Wie in allen germanischen Ländern bestand auch in Norwegen ursprünglich eine mit dem Heidentum eng verbundene halb weltliche, halb priesterliche Aristokratie, die „Hersen“, eine Art Kleinkönigtum, welchem das niedere Volk unbedingt folgte. Über diese Aristokratie stellte sich nach langem Kampfe das die Reichseinheit vertretende universelle Königtum, welches seine Machtstellung aus dem Christentum herleitete und dieses letztere in Norwegen auch zur Herrschaft brachte. Mit dem Christentum zog es sich aber einen neuen Feind grofs, das Priestertum, das gleichfalls nach der Herrschaft strebte und sich naturgemäfs mit der partikularistisch gesinnten Aristokratie verband. So standen sich lange Zeit gegenüber: das nationale Königtum, dessen Anhänger vorzugsweise in der Landschaft von Drontheim wohnten und von der Birkenrinde, womit sie sich bekleideten, die Birkenbeine genannt wurden, und die weltliche und kirchliche Aristokratie, die Bagler, so genannt von dem Krummstabe (baculus) der Bischöfe. Diese Partei fand sich am zahlreichsten in Wiken, den Fjordlandschaften um Christiania.

Nun würde der Sieg sich bald dem Königtum zugewandt haben, wenn dasselbe von Hause aus als ein unteilbares Erbkönigtum angesehn worden wäre. Die Königswürde galt aber nach der Anschauung jener Zeit als eine rein persönliche und konnte wie jedes andere „Odel-Eigentum“ geteilt werden. So entstanden nach

dem Tode fast eines jeden Königs Streitigkeiten in betreff der Thronfolge, und das Erbfolgerecht blieb ein so zweifelhaftes, dafs ein jeder Prätendent, der irgend ein, auch nur aufsereheliches Verwandtschaftsverhältnis mit dem verstorbenen Könige geltend machen konnte, mit einem gewissen Rechte seinen Anspruch auf die Thronfolge verfolgen durfte [1]).

Unter einer so kräftigen Erscheinung, wie es König Sverre war, konnte das Baglertum zu keiner rechten Bedeutung gelangen. Erst die Thronstreitigkeiten, die in der Mitte des zwölften Jahrhunderts nach dem Tode seines Sohnes Håkon Sverressön ausbrachen, gaben ihm wieder Aufwasser. Dem König Håkon folgte nicht unmittelbar dessen Sohn Håkon, damals noch ein Kind, sondern Sverres Neffe Inge Bårdssön. Aber jener wuchs im Vertrauen auf sein gutes Recht auf und wurde denn auch nach Inges Tode von den Birkenbeinen auf den Schild gehoben, während die Gegner sich unter Inges Halbbruder Skule Bårdssön scharten. Skule hatte so wenig ein unzweifelhaftes Recht für sich, dafs selbst seine Anhänger ein solches nicht geltend zu machen wagten. Aber hinter ihm stand eine politische Partei, und so erhielt sein Aufstand gegen Håkon dieselbe Berechtigung, wie jede gegen die Autorität gerichtete, aus geschichtlichen Prämissen entstehende Revolution.

Die Geltendmachung eines solchen Rechtes ist die

---

[1]) Genaueres hierüber bei J. E. Sars, Udsigt over den norske Historie. Christiania 1877. 2. Del, S. 122 ffg. Vasenius a. a. O. S. 156.

Seele der Tragödie. Aber nur dann, wenn der Handelnde sich mit Bewufstsein und für dasselbe auflehnt. Zweifelt er an der Berechtigung seiner Unternehmung, so wird er zu einem blofsen waghalsigen Abenteurer, wenn nicht zu einem Verbrecher.

Es gibt noch eine andere Berechtigung zu einer tragischen Existenz, das ist das Vorhandensein eines grofsen Charakters, der mitten in einengende Verhältnisse gestellt, sie zersprengt, wie ein Lavastrom, wenn er die Erdrinde durchbricht. Ein solcher Geist darf auf die Frage nach dem Recht einfach seinerseits mit der Frage antworten: Warum hat Gott mich so geschaffen?

In Ibsens Kronprätendenten fehlen beide Voraussetzungen einer tragischen Berechtigung. Skule vertritt weder ein berechtigtes historisches Prinzip, noch fordert sein Charakter die revolutionäre Handlung. Als jenen Vertreter konnte der Dichter ihn nicht hinstellen, weil sein eigner patriotischer Sinn, ja sein ganzes Herz sich dem „Königsgedanken“ Håkons zuwendet, dessen erstes und letztes Ziel die Reichseinheit Norwegens ist. Mit Recht verschmäht er es, seinem tragischen Helden eine Berechtigung, auch nur aus dem Geiste jener Zeit heraus, zu verleihen, welche der Gegenwart fremd, jedenfalls unsympathisch sein müfste, wie etwa der deutsche Partikularismus oder Ultramontanismus dem Gedanken der deutschen Einheit gegenüber. Denn jeder tragische Held mufs in erster Reihe unsere Sympathie für sich haben. Ein Gregor der Siebente mag immerhin in

gewissen ultrakatholischen Kreisen tragisch sein, der grossen Mehrheit der Lebenden – und nur für solche schreibt der Dichter — bliebe sein Kampf, sein Untergang nur verständlich, wenn sie sich auf den Standpunkt der Geschichte, also der Wissenschaft, versetzten; in keinem Falle aber sympathisch. Denn unser Herz gehört dem Kaiser und dem Reiche.

Daher darf sich Skule gar nicht für das Aufkommen der Aristokratie und der priesterlichen Hierarchie erwärmen, ohne unsere Sympathie zu verlieren.

Aber noch weniger kann er zum Beweise seiner subjektiven Berechtigung sich auf seinen ungebändigten Charakter berufen, der recht hat, weil er da ist und „übereinstimmt mit sich selbst“ (Schiller). Skule ist kein Lavaflufs, der ans Licht mufs um jeden Preis. Er überlegt vom ersten bis zum letzten Moment; nicht wie ein kluger Held, der blofs die Mafsregeln erwägt, die zum Ziele führen, sondern wie ein Zweifler, der nicht weifs, ob er auf das Ziel losgehn soll. Alles, was er thut oder beabsichtigt, ist von des Gedankens Blässe angekränkelt; er besitzt nichts von der blinden Borniertheit, welche die Grundlage alles Heldentums ist. So wie er mit Håkon zusammenkommt, dessen Recht ihm eigentlich nicht zweifelhaft ist, um so weniger als derselbe einen lichten und hellen Gedanken vertritt, verläfst ihn sein Mut vollkommen. Er mufs sich zum Aufstande anstacheln lassen, er verliert die Früchte des ersten Sieges, läfst sich schlagen, immer weil er zu

keinem endgültigen Entschlusse kommen kann, und weil er weder an einen Erfolg noch an sich selber glaubt.

Ein solcher Charakter ist für die Tragödie nur dann verwertbar, wenn noch ein Umstand hinzutritt, der seine Lage zu einer tragischen macht; sonst bleibt sein Schicksal, wie schlecht es ihm auch gehen möge, blofs ein trauriges. Schon früher ist darauf aufmerksam gemacht, dafs der schwankende Charakter des Hamlet nur durch eine Aufgabe: die auf seine Seele gelegte That, welcher er nicht gewachsen ist, zu einem tragischen wird. So wäre auch Skule eine echt tragische Erscheinung, wenn er zum Beispiel sich berufen fände, sein dem Untergange ausgesetztes Vaterland zu retten, während er sich doch dieser Aufgabe nicht gewachsen fühlte, da er etwa als ein feingebildeter Mensch vor Blutvergiefsen und denjenigen schweren Thaten zurückschreckte, welche seine Aufgabe rettungslos verlangte.

Davon ist nun freilich in dem Ibsenschen Drama nirgends die Rede. Skule erregt einen Aufstand, blofs weil es ihm schwer wird zu gehorchen. Er hat keine Aufgabe. Er mufs dem Gegner die höhere Berechtigung zugestehn und weifs, dafs er gar nicht siegen kann. Sein schliefslicher Fall erregt daher ebensowenig unsere Teilnahme wie seine Handlungen, zu denen er sich mühsam aufrafft.

Wäre nicht der Dichter so treu den historischen Quellen gefolgt, als er es gethan, so hätte er einfach eine Tragödie „Bischof Nikolas“ schreiben oder den Gegner Håkons mit allen den Eigenschaften ausstatten

müssen, welche er diesem ehrgeizigen Prälaten verleiht. Wie die Sache jetzt liegt, dient dieses „perpetuum mobile“ nur dazu, den schwankenden Skule aufzuhetzen und die Verhältnisse zu verwirren, wie in einem nicht abzuwickelnden Knäuel. Trotzdem hat es der Dichter nicht unterlassen können, dieser Nebenfigur fast den ganzen dritten Akt zu widmen und dieselbe zum grofsen Schaden der sonstigen Ökonomie des Dramas mit einer Bedeutung auszustatten, wie sie nur der Hauptfigur ziemt. Es ist, als ob der Dichter das Unterlassene habe gut machen wollen.

In der That ist der Bischof Nikolas, und nur dieser, die tragische Figur in den Kronprätendenten; ein Richard der Dritte in der Casula, halb Jago und Franz Moor; schwach im Lateinischen, aber ein Königsmacher; voll glühenden Ehrgeizes von Jugend auf, den Blick gerichtet auf Heldenthaten, ja die Königskrone selbst, aber unfähig die natürliche Feigheit zu überwinden, welche ihm die Natur zu teil werden lassen, wie dem schottischen Jüngling in dem Scottschen Romane das schöne Mädchen von Perth. Welch ein erschütterndes Bild entwirft er nicht von seinem verlorenen Leben, demselben Håkon gegenüber, dessen Macht ihm unerschütterlich scheint, weil er ein „glücklicher Mensch“ ist. In der ersten Schlacht, da alle seine Genossen mannhaft streiten und fallen, entdeckt er, dafs er Angst hat. Mancher Mann musste jenen Tag — so sagt er — seine blutigen Kleider im Thronhjemsfjorde waschen; ich mufste es auch, aber nicht weil Blut daran

war. Er wirft einen Hafs auf alle Menschen; er betet in allen Kirchen, weint und kniet vor den Altären; er versucht's in neuen Schlachten, — umsonst: er vermag seine Feigheit nicht zu überwinden. Schliefslich wird dieselbe ruchbar, und nun lacht ein jeder, der ihn in Waffen erschaut. Da hafst er, mit der ganzen Kraft seiner Seele, weil er nicht lieben kann. Es treibt ihn, schöne Frauen zu umarmen, die er noch bei seinen achtzig Jahren glühenden Auges verschlingen möchte: auch dazu hat ihm von jeher die Kraft gefehlt. So ist er Priester geworden. Schon sterbend bereitet es ihm Trost, die Dinge vollständig zu verfahren. Es geht das Gerücht, dafs Håkon nicht der rechte Håkonssohn ist; es soll eine Verwechselung stattgefunden haben, über welche ein Brief Auskunft gibt, der dem Bischof Nikolas in der Todesstunde aus England zukommt. An diesem Briefe hängt Skules Hoffnung. Denn beweist er die Unechtheit der Geburt, so ist ja sein Gegner, dessen Siegesgewifsheit auf dem Bewufstsein seiner legitimen Abstammung beruht, ein geschlagener Mann. Nun hat der Bischof versprochen, Skule diesen Brief zu geben, sobald er ihn erhalte. In der That händigt er ihm denselben ein, „in welchem Norwegens Saga liegt und träumt wie das Vogeljunge im Ei“, — aber unter der Angabe, dafs es das Verzeichnis seiner Feinde sei, an welchen Skule ihn, sobald er gestorben, rächen soll. Da nun schon der Tod auf seinen Lippen sitzt und Skule dringend den Brief verlangt, fingiert der Sterbende eine milde Gesinnung; er will seiner Rache entsagen und bittet Skule,

das Verzeichnis zu verbrennen. Dieser thut es, und da er dem triumphierenden Bischof zuruft: den Brief, den Brief! — stirbt dieser mit einem Lächeln auf den Lippen:

Ihr habt ihn ja eben verbrannt, guter Herzog!

Diese Szene gehört unzweifelhaft zu dem Besten, was Ibsen gedichtet. Wie unübertrefflich ist nicht die Seelenangst des Sterbenden geschildert, der nicht glaubt und doch Gebete für sich singen läfst, „acht starke Leute mit Kehlen wie Posaunen“, um den Tod aufzuhalten. Und dann die gemütliche Rede des sterbenden Schurken, der nur noch einen Tag leben möchte, an seinen Arzt:

Hör' Sigard! (er winkt ihn zu sich und zieht ihn auf die Bank nieder) Ich habe all mein Gold und Silber der Kirche vermacht, damit sie mir nachher grofse Messen lesen. Ich will das ändern; Ihr sollt das alles bekommen! Was meint Ihr, Sigard, wenn wir die da drinnen zum Narren machten! Hi hi hi! Ihr werdet reich, Sigard, und verlafst das Land; ich bekomme noch ein weilchen zu leben und kann mich mit weniger Gebeten behelfen. Was, Sigard, wollen wir —?

Wie merkwürdig ist es nicht, dafs der Sterbende auf sein Lateinisch zurückkommt und es dekliniert. Wie gewissenhaft erkundigt er sich danach, ob die vor kurzem empfangene Absolution sich auch auf die Sünde erstrecke, die er soeben noch begehen will. Aber nirgends ein Nachlassen, eine geistige Schwäche; er habe nichts verbrochen; das Schicksal habe ihm unrecht gethan; er sei der Ankläger!

Die grofse Szene endigt mit jener Ironie, die wir so oft bei unserm Dichter antreffen.

Sira Viljam: Der Bischof sagte: noch sieben Gebete dazu; ich denke, es ist am sichersten, wir lesen vierzehn.

Mit dem Tode Bischofs Nikolas ist das Interesse am Drama zu Ende. Es geschieht wohl noch allerlei, aber man handelt nicht mehr. Selbst der nunmehr erfolgende Abfall Skules wirkt nur wie ein undramatischer Stofs, da der Gegenkönig auf jedes thätige Eingreifen von jetzt ab gänzlich verzichtet. Ein kurzes neues Leben kommt in ihn, da er in dem jungen Priester Peter den Sohn einer frühern Geliebten Ingebjörg wiederfindet, der Frau eines Hövdings Andres Skjaldarband, der seinerseits einen Hövding des König Håkon erschlagen hat, weil derselbe ihm das Verhältnis der Ingebjörg zu Skule vorgeworfen hatte, und, um die Schuld seiner Frau zu sühnen, nach Jerusalem zieht. So wird ein ganz neues Motiv eingeführt, ein kleines für sich bestehendes Drama, das aber nur den Zweck verfolgt, den König Skule auf kurze Zeit neu zu beleben. Denn ohne Sohn, dem er die Herrschaft hinterlassen könnte, ist ihm sein Unternehmen immer wertlos erschienen. Peter tritt jetzt mit ganzer Kraft, aber auch mit dem ganzen Ungestüm der Jugend in die Aktion und ruiniert seinen unentschlossenen Vater dadurch vollständig. Bei einem so bedeutenden Dichter wie Ibsen läfst sich nicht annehmen, dafs ein so erheblicher Zug, ja Gegensatz ohne einen bestimmten Plan in das Drama eingeführt sei. Findet der Dichter die Tragik in dem Charakter des

Skule schon darin, dafs derselbe nicht zu handeln vermag, — eine Auffassung tragischen Charakters, die ich nicht für richtig halte, — so wird Peter die tragische Ironie darstellen, bestehend in dem Übermafs des Gegensatzes dessen, was dem Hauptthelden fehlt.

In jedem Falle erfolgt aber diese Einführung so spät, dafs wir uns für den neuen Vorkämpfer kaum noch zu erwärmen vermögen.

Die schönste Szene im vierten Akt ist die vorhergehende König Skules mit dem isländischen Skjald Jatgeir, die mit dem dramatischen Gange der Handlung nur in sofern in Verbindung steht, als Skule darüber philosophiert, ob er nicht den Königsgedanken Håkons, die Norweger zu einem Volk zu machen, adoptieren könne, wie etwa ein Dichter den noch ungeborenen Gedanken eines andern Dichters. Er fragt Jatgeir, ob eine Frau ein fremdes Kind in Wahrheit lieben könne, und ob es nicht vorkomme, dafs ein solches Weib dieses Kind umbringe, weil sie selber keins habe. Dieses bejaht der Dichter, hält es aber für unklug, weil sie dadurch der Mutter das herrliche Geschenk des Schmerzes verleihe.

Wie wurdest du Dichter, fragt der König; wer lehrte dich die Kunst?

Das lehrt man nicht, erwidert der Skjald; ich wurde Dichter, als ich das Geschenk des Schmerzes erhielt.

Und wie empfingst du es?

Da ich liebte und die Geliebte mich betrog.

Andere, so fährt er fort, brauchen dazu den Glauben oder die Freude, — manche den Zweifel —

Den auch?

Ja, aber dann mufs der Zweifelnde Stärke und Frische besitzen.

Und wen nennst du einen unfrischen Zweifler?

Wer an seinem eignen Zweifel zweifelt.

Das scheint mir der Tod zu sein, sagt der König. langsam.

Es ist mehr als das: es ist die Dämmerung. — —

Der Pessimismus sieht die Versöhnung in der Liebe; so ist es auch Skules Gattin und seine Tochter, welche den letzten Lichtschein auf den Verfolgten werfen.

Ihr milden, guten Frauen, ruft er aus, o, es ist doch schön zu leben! Dann geht er wie ein wahrer Held mit seinem Sohne in den Tod.

Es gibt Männer, die geschaffen wurden um zu leben, andre um zu sterben. Wie Catilina, auch Peer Gynt, erkennt er zu spät, wo sein wahres Glück lag. Aber König Håkon sagt an der Leiche Skules:

Er war Gottes Stiefkind auf Erden; das war sein Rätsel.

Umgekehrt war Håkon ein Gottessohn, weil er glücklich; glücklich aber war er, weil er das Recht für sich hatte, das heifst die Überzeugung von seinem Recht.

Diese kurzen Andeutungen erschöpfen auch nicht entfernt den Reichtum der Motive in diesem Drama, in dem jeder, auch der kleinste Zug der Beleuchtung eines Charak-

ters oder eines Verhältnisses dient. Was scheint zum Beispiel einfacher als dieser lichte, von seiner Königsidee ganz erfüllte Håkon, der mitten unter all den leidenden zerfahrenen Menschen dasteht, wie eine von der Sonne ganz allein beleuchtete Gestalt. Aber der Dichter braucht in erster Reihe nicht lichte Erscheinungen, sondern Menschen, und diese sind nicht denkbar ohne Schatten. So läſst denn der Dichter auch diesen König schuldig werden, indem er ihn in der ersten Hälfte des Dramas ganz einseitig erfüllt von seinem Königsgedanken hinstellt; wie er die Geliebte, selbst die Mutter, welche doch bei der Feuerprobe das glühende Eisen für ihn getragen hatte, aus seiner Nähe verbannt und eine Ehe (mit der Tochter Skules) allein aus politischen Gründen, eingeht. Es ist dieses eine der wenigen Erfindungen des Dichters, der im übrigen der altnorwegischen Håkon Håkonsönssage fast zu gewissenhaft folgt.

Wenn aber dieser Reichtum einerseits zur Bewunderung reizt, so läſst sich doch anderseits nicht verkennen, daſs der Dichter dadurch oft die Klarheit seines Bildes trübt. Das Drama verlangt die groſse freie Behandlung der Freskomalerei, feste Zeichnung und Charakteristik in den Formen. Seine Wirkung ist ebenso auf die Ferne berechnet, wie die gemalten Dekorationen eines Theaters. Führt der Dichter zu sehr aus, verlangt er, daſs jede einzelne Linie, jedes Detail bemerkt und genossen werde, so geht die Wirkung verloren; wir werden verwirrt wie bei einem Kupferstich, den wir nicht aus der Nähe betrachten können. Oft sind bei Ibsen

diese Nebendinge nicht einmal Detailzeichnungen, die lediglich der Hauptwirkung dienen; sie stellen kleine selbständige Bilder dar, die sich auf dem grofsen Hauptgemälde ausnehmen wie die kleinen Figuren auf den Statuen römischer Kaiser, oder wie die Darstellungen mythologischer Szenen auf manchen griechischen Götterstatuen. Ein solcher Reichtum, der ein nahes Herantreten verlangt, macht im Drama notwendig den Eindruck der Überladung und beeinträchtigt die Wirkung der Hauptfiguren. Dasselbe gilt von der Sprache in den Kronprätendenten, welche wenig von der wie aus Granit gehauenen Form der „Krieger auf Helgeland“ übrig behalten hat. Und ganz natürlich. In jenem Wikingsdrama wird gehandelt und daher nur das Notwendigste geredet. Hier philosophieren die Menschen und ergehen sich in einem breiten Redeflusse, weil es zu keinem Handeln kommt.

In dieser Beziehung bilden die Kronprätendenten einen Übergang zu den philosophischen Gedankendramen Ibsens, dem Brand und Peer Gynt, auch dem „Kaiser und Galiläer“, in welchen die Entwicklung der Idee die Hauptsache und die dramatische Form nur das äufsere Gewand derselben ist.

Zuvörderst haben wir jedoch einen Blick zu werfen auf das eigentümlichste Drama aus der Zeit der Theaterwirksamkeit unseres Dichters, die „Komödie der Liebe“.

Die Komödie der Liebe.

Die Liebe gehört der Natur an und ist elementarer Art, die Form, in welcher sie in die gesellschaftliche Erscheinung tritt, dem Menschen. Als Idee betrachtet ist sie ideal und vollkommen, in der Hand des Menschen wird sie meist zu einem Stückwerk. Liebe und Ehe stehen sich einander gegenüber wie Idee und Wirklichkeit, Inhalt und Form. Die Liebe ist immer ernst, die Ehe sehr oft komisch. Ja sie wirkt auf die Liebe als solche so demoralisierend, dafs der blofse Wille, die Liebe an diese Form zu binden (Verlobung), sie leicht ins Triviale hinabzieht.

Eine Darstellung dieser Verhältnisse gehört recht eigentlich dem Lustspiel an, dessen Seele der Widerspruch ist zwischen Wesen und Erscheinung, Wollen und Können. Der gewöhnliche Lustspieldichter begnügt sich hiermit und macht seine Zuschauer lachen, indem er einfach die Thatsachen wirken läfst. Ein grofser Dichter stellt, wie überall, ein Problem auf, indem er nach der Lösung des Widerspruchs fragt und damit einem berechtigten Verlangen seiner Zuschauer entgegenkommt.

Der Dichter kann aber auch die Lösung in die Hand seiner Figuren selbst legen, welche dieselbe bewufst unternehmen. Scheitert dieser Versuch an der eigentümlichen Anlage der Personen, so tritt zu den schon vorhandenen Lustspielmotiven ein neues hinzu: der mifslungene Versuch der Lösung. Bei der Komödie der Liebe ist dieses Resultat freilich oft von der Art, dafs dabei „ein Herz entzweibricht“. Ein solches Drama kann daher, je nach dem Standpunkt des Zuschauers oder der Gruppierung des Dichters, eine sehr komische und eine sehr ernste Wirkung haben. Man mag es ein Trauerspiel nennen mit komischen Szenen, oder ein Lustspiel mit einer ernsten Handlung, wie manche Berliner Possen sie haben. Beides ist aber zulässig, da alle künstlerische Wirkung auf dem Gegensatze beruht.

Diese Betrachtungen sind nicht blofs allgemeiner Art; das Drama unseres Dichters ruft sie ganz von selber hervor. Wir begegnen in Ibsen's Komödie der Liebe vier Paaren, an denen sich die Wirkung der Liebe in ihrem Übergange zur Ehe erweist. Man steigt gleichsam durch alle Zwischenstufen vom Alter bis zur Jugend hinauf. Das älteste Paar ist eigentlich kein Paar mehr, denn der Mann ist schon längst tot; aber die Witwe dient der Liebe und der Ehe in sofern, als sie erst sieben Nichten, dann ihre Töchter an die jungen Herren verheiratet, welche bei ihr zur Miethe wohnen. In dem Bienenkorbe dieser Witwe Halm fliegt ungeniert alles aus und ein, es ist gleichsam ein Gasthaus mit den

vielen Thüren, welche unsere modernen Lustspieldichter ja so sehr lieben.

Das zweite Paar ist ein Landpfarrer mit dem ominösen Namen Strohmann und sein „Weib Marien" (norwegisch Maren); er zugleich Storthingsmann und gesuchter Kanzelredner. Von den zwölf Kindern (Fräulein Skäre findet diese Thatsache „fast schon unanständig") folgen dem glücklichen Vater allerdings nur die acht ältesten, wie sein Schatten, was auf der Bühne natürlich immer von der gröfsten Wirkung ist; die vier jüngsten sind zu Hause gelassen; das dreizehnte wird erwartet. Die Frau ist zu einer Schlumpe geworden; der Mann denkt nur an das tägliche Brot. „Opfer" existieren für ihn nur noch in der Form kirchlicher. Aber dieses Paar hat einen Jugendroman gehabt, den der Pfarrer mit dem Schleier des Vergessens bedecken möchte, jedoch die Lästerzungen Stück für Stück unbarmherzig ans Tageslicht ziehen. Das einst vielumworbene Fräulein Marie, „Tochter einer Kompanie", das heifst eines Holzexportgeschäftes, hat den „genialen" Strohmann, der sich auf Kritik und neue Moden verstand, im dramatischen Verein kennen gelernt, wo er dichtete und komponierte und sogar sieben Sonette an seine himmlische Marie zur Guitarre sang, und ihn trotz des väterlichen Widerspruchs geheiratet. Er liebte sie weiter zu den Klängen der Guitarre, sie gab Klavierstunden. Im übrigen lebten sie auf Kredit, bis das Holzgeschäft Konkurs machte, worauf er eine Landpfarre annehmen musste, im Widerspruche mit den Wünschen seiner Frau, die das Stadtleben vor-

zog. Die Liebe ist bei beiden längst in die Brüche gegangen, aber die hausbackene Ehe läſst an Glück und (Kinder-) Segen nichts zu wünschen übrig. Strohmann verwahrt sich entschieden dagegen, daſs sein Leben je romantisch gewesen, und in seinem jetzigen Dasein eine Versündigung gegen die „Idee“ zu finden sei.

Auf demselben Standpunkte steht Styrer, Copist und Sekretär in einem Ministerium, der schon sieben Jahre lang mit Fräulein Skäre („Elster“) verlobt ist, ebenso wie Strohmann Gedichte geschrieben hat, noch dazu in den Ruhepausen an seinem Büreaupulte, und jetzt nur an das erforderliche kleine Kapital denkt, um endlich in den betreffenden heiligen Stand zu treten.

Noch unverlobt ist beim Beginne des Stücks Frau Halms Tochter Anna und der Student der Theologie Lind, der als Missionär nach Amerika zu gehen entschlossen ist, um im letzten Akte eine Stelle als Mädchenschullehrer anzunehmen. Die heimliche Liebe und das schüchterne Geständnis derselben atmet die ganze Romantik zweier jungen Herzen, bis Tanten und Freundinnen dieselbe bemerken und nun in Gestalt von Spöttern und Ratgebern auf sie stürzen und das Verhältnis jeder Poesie entkleiden. Hier besteht die ganz eigentümliche Komik darin, dass die Tanten die Verlobung, das Sichbekommen, als die Überwindung eines ungeheuern Hindernisses darstellen und aus ihrer eignen Rührung sich das Recht vindizieren, das junge, so vielen Irrtümern ausgesetzte Paar zu leiten und dessen Zukunft zu bestimmen. Die Verlobten werden dadurch

so unsicher gemacht, daſs sie keinen Schritt mehr ohne den Rat dieser Tanten, die auf ihre Erfahrung pochen, zu machen wagen, und jeder Romantik der Liebe entsagen, um nur Ruhe zu bekommen.

Zu diesen Liebespaaren treten nun in einen feindlichen Gegensatz zwei Personen, die, einsam aufgewachsen, bestimmt scheinen einen wahren Liebesbund zu schlieſsen, in dem die Poesie und die Romantik der Liebe, welche allen andern Personen im Drama abhanden gekommen ist, eine bleibende Stätte finden, ja den eigentlichen Kernpunkt bilden kann. Man hat das Scheitern auch dieser Verbindung für einen Ausdruck des Nihilismus angesehn, welchem der Dichter huldige. Diese Auffassung hat in sofern eine Berechtigung, als das Grundprinzip der ganzen gesellschaftlichen Ordnung, das salomonische: alles ist eitel, — sich nicht aus der Welt schaffen läſst, das heiſst aller Idealismus schlieſslich am Realismus, alles Aufwärtsstreben an der Niedertracht erlahmt. Das gewöhnliche dichterische Auskunftsmittel, all dieser Misere gegenüber, ist die Fingierung von Verhältnissen, wie sie im Leben eigentlich nicht vorkommen; aber man stellt doch das moralische Gleichgewicht her. Die realistische Weltanschauung Ibsens kennt eine solche Moral nicht. Er fragt nicht: was wollen oder sollen diese oder jene Verhältnisse, wie verhalten sie sich zur sittlichen oder gesellschaftlichen Ordnung, er geht nur ihren Quellen nach, forscht wie sie entstanden und geworden sind und zeigt die Konsequenzen. Diese Anwendung wissenschaftlicher Forschung auf menschliche

Verhältnisse gehört der Psychologie an und hat mit der Moral schlechthin nichts zu schaffen. Die Moral, zumal die der Gesellschaft, ist ihm nicht das Ewige, sondern das Wandelbare, welches je nach der Anschauung einer Zeit in einer andern Form erscheint. Dauernd sind ihm nur die natürlichen Gesetze; auf dem Gebiete der Psychologie also nur die Eigenschaften der menschlichen Seele.

Nur von diesem Standpunkte aus darf das Verhältnis Falks zu Swanhild beurteilt werden; nur unter diesem Gesichtspunkte gewinnt der schliefsliche Ausgang die innere Harmonie, ohne welche überhaupt kein Dichterwerk denkbar ist.

In der Gesellschaft, wie sie der Dichter in seiner Komödie der Liebe schildert, sagen wir lieber: in jeder Gesellschaft, stehen solche Personen wie Swanhild und Falk einsam da, ja eigentlich aufserhalb dieser Gesellschaft, und daher der Gefahr ausgesetzt, dieselbe nur aus der Ferne und kritisch zu betrachten. Eine solche Kritik macht aber nicht blofs ungerecht, sie hindert auch die Charakterentwickelung des Beschauers, die nur durch die redliche, thätig eingreifende Teilnahme an dem Leben gefördert werden kann. Jeder aufserhalb Stehende hält sich für gröfser als das Objekt seiner Kritik und verliert dadurch die Gelegenheit zur eignen Kraftübung. Führt der Zufall zwei solche Menschen zusammen, so glauben sie sich ohne weiteres füreinander bestimmt; sie halten es für leicht, sich in ihrer Einsamkeit eine eigne Welt aufzubauen, übersehen aber,

daſs ihnen die feste Grundlage für diese Welt, die positive Fähigkeit und die Gewähr der Dauer fehlt, und so genügt eine ernste Mahnung, um sie auf das Unhaltbare ihres Unternehmens aufmerksam zu machen. Sie befinden sich in der Lage eines Kritikers, der alle Gesetze der Dichtkunst kennt, sie aber nicht anzuwenden versteht.

Falk ist eine dichterische Natur, aber ohne die rechte Initiative. Wie die meisten Ibsenschen Helden zieht es ihn hierhin und dorthin; es wohnen eben zwei Seelen in seiner Brust; er scheut sich vor dem Leben. Bei dem Mangel an Produktivität verfällt er der Kritik und gewinnt eine Einsicht in das Hinfällige aller menschlichen Verhältnisse, wie wenige; aber zum Schaden seines Charakters, dem die aus eigner Kraft und redlicher Arbeit errungene Harmonie fehlt.

Swanhild stellt eine Art problematischer Natur dar, der es nicht gelungen ist, sich der Welt gegenüber zu stellen. Schon ihr Name, an ein Heldenkind der nordischen Sagenwelt erinnernd, läſst mehr erwarten, als sie zu leisten vermag. Sie hat sich als Malerin, auf der Bühne und als Gouvernante versucht; nirgends mit Erfolg. Bei aller Neigung zur Poesie ist ihr dichterische Anlage versagt; ein kleiner Vogel muſs ihr dafür Ersatz leisten. Falk tötet ihn unmutig, weil er sie von Lind geliebt wähnt. Als er seinen Irrtum einsieht, bietet er sich selber als Ersatz an, und kommt zugleich auf den Gedanken, in Swanhild seine Muse zu finden, welche ihn erst zum rechten Dichter machen und ihn gleichsam zum Himmel tragen soll. Dazu dünkt sie sich aber zu gut,

sie verweist Falk auf seine eigne Kraft und auf das Leben.

Das Leben ist ihm aber ein unbekanntes Land. Er verlangt nach einer grofsen That, wie jeder Anfänger, und mufs sich von Guldstad, dem eigentlichen Praktiker in dieser Komödie, bedeuten lassen, dafs es sich immer auch um das Leben handle, wenn man nur kräftig auf das Leben los gehe. Nun glaubt Falk sein Ziel klar vor sich zu erblicken und beginnt damit, dafs er die Gardinen vom Fenster reifst, die Lampe zerbricht und die Tinte an den Kachelofen giefst; was nach seiner Meinung auch alles symbolisch gedeutet werden soll, da nun das neue Leben anfängt.

Aber er kommt so schnell nicht los. Da die Gesellschaft wieder zusammen ist, wird der Dichter in ihm wach, er hält eine Lobrede auf den Thee, die in Norwegen mit Recht berühmt geworden ist, zieht seine Nutzanwendung, richtet seine Angriffe nach allen Seiten, und macht sich jedermann zum Feinde, indem er die verschiedenen Liebesromane beleuchtet und das etwa noch Fehlende in Aussicht stellt. Dieser Bruch mit der ganzen Gesellschaft bringt ihm Swanhilds ganze Liebe ein, indem sie sich entschliefst, mit ihm den Sprung über den Abgrund in das wahre Reich der Liebe zu wagen.

Mit dieser Entscheidung endigt der zweite von den drei Akten des Dramas. Es folgt im Beginne des dritten eine Liebesszene, ein repos d'amour, von bezaubernder Innigkeit, eine Szene, wie nur ein grofser

und stark fühlender Dichter sie zu schaffen vermag. Aber schon gewittert's an ihrem Liebeshorizont. „Es geht eine Nemesis durch das Leben“, sagt Falk zu dem eingeängstigten Strohmann, der vor einer Enthüllung seiner Vergangenheit durch die Presse zurückschaudert, ohne zu bedenken, daſs dieses Wort auch auf ihn Anwendung finden könnte. Ja er muſs sich von diesem selben Strohmann den Text lesen und sagen lassen, daſs die Wirksamkeit, welche das Leben erfordert, das Familienleben mit all seiner poesielosen Engherzigkeit doch einen ganzen Menschen erfordert und den Entsagenden zehnmal reicher lohnt als den schwärmenden Idealisten, der im Grunde nur seinem Egoismus Genüge thut. Falk freilich vermag es sich nicht zu denken, daſs „das Ideal das Sekundäre sein könnte, daſs dessen Aufgabe erfüllt ist, wenn die Blume den Fruchtknoten angesetzt hat“. Er will, im Widerspruche mit Swanhild, nicht fortreisen, weil die Welt ja doch überall dieselbe ist, und gerade in der Heimat die „Tragikomödie“ und das „Harlekinsmirakel“ genieſsen, „wo ein Volk glaubt, was das ganze Volk lügt, und es wie Leichengeruch von Braut und Bräutigam ausgeht“. Es ist die letzte Übertreibung des Romantikers, welche bald darauf dem entscheidenden Angriff von dem Praktiker Guldstad unterliegt.

Offen und ehrlich stellt dieser Mann, der durch das ganze Drama den bon sens vertritt, den beiden Liebenden vor, daſs sie sich in einem vollkommenen Irrtum befinden. Auch er ist einst jung gewesen und hat einen

Roman geträumt; aber die Liebe sieht nur das Weib, während die Ehe und selbst schon der Brautstand eine Frau erfordert, welche den Anforderungen, die das Hauswesen und die Familie an sie stellt, zu genügen vermag. Da wo der Mann nur an das Weib denkt, bricht bald der Konkurs aus; es gehn fallit die Jugend und die Schönheit, der frische Mut des Mannes und alles was das Leben schön macht. Denn keine Illusion hält vor der Wirklichkeit stand, wenn ihr nicht parallel gehn freundschaftliche Achtung und starkes Pflichtgefühl. Nicht aber genügt das Geld, — wie Falk zürnend seine Darstellung unterbricht; die innere starke Grundlage, die nur durch das Leben gewonnen wird, ist alles. Und so endigt er, indem er einfach um Swanhilds Hand anhält, obwohl er weiſs, daſs die beiden sich lieben. „Aber die Fahrt auf dem Strome des Lebens ist kein Spiel und sie besteht nicht im Genusse", — das möge Falk nicht vergessen.

Dieser steht dem Angriffe mit scheinbarer Festigkeit, aber Swanhild ist schon überzeugt. Sie wirft auf Falks Aufforderung ihren Verlobungsring in die See und geht fort, um als Gattin ihren Pflichten zu leben; er um in das Leben zu treten und seine Mission als Dichter zu erfüllen. Zuvörderst aber zieht er mit seinem Studentenquartett auf das Hochgebirge „wie die Biene, die den Winterkorb verläſst"; er vergleicht sich der norwegischen Harfe mit einer obern und untern Saitenlage; aus den erstern erklingt die Freude am Leben, die untern erzittern tief und lang.

Jeder wahre Dichter trägt seinen Schmerz in die einsame Natur, damit er ihm zu einer neuen Lebensquelle werde. Man darf sich bei dieser Schlufswendung des Dramas an einen etwa zu derselben Zeit geschriebenen Romanzen-Cyklus Ibsens: „Auf dem Hochgebirge" erinnern, in welchem der Dichter schildert, wie er Mutter und Braut verliert, ja fast vergifst, während er sich auf der Höhe (des Dichterlebens) tummelt. Er hat nur ein paar Wochen auf der Höhe träumen wollen, um dann die Braut heimzuführen. Aber der Winter ist darüber gekommen und nun sind alle Wege, die zum Thale führen, versperrt. Da brennt in der Weihnachtszeit die Hütte seiner Mutter unten ab, und die Engel tragen ihre Seele zum Himmel. Sein — fingierter — Kamerad, das heifst der Dichter selbst, betrachtet das Schauspiel durch die hohle Hand; das ist die künstlerische Art und Weise die Dinge anzuschauen, auch wenn sie uns ans Herz greifen, und er freut sich an der doppelten Beleuchtung. Durch das gleiche „Perspektiv" blickt er im darauf folgenden Sommer hinab, da seine Braut im Hochzeitszuge mit einen andern zur Kirche geht und ihr roter Rock zwischen den Birkenstämmen hindurchleuchtet. So sind beide Teuren ihm verloren, aber er wandert hier oben „in der höheren Anschauung der Dinge" [1]).

In der That, je länger man sich mit diesem Dichter

---

[1]) Ein ähnlicher Gedanke findet sich in den Gedichten: Spillemænd (Digte. 2. Aufl. S. 1), Bygdeplaner (S. 4), Min unge Vin (S. 20), Stambogsrim (S. 57), Forviklinger (S. 102).

beschäftigt, um so erstaunter blickt man in diese Tiefe: „Kein Grund, wie tief man peilt“ (Brand).

Es bleibt noch ein Wort zu sagen über die Form dieser Komödie, die man mit einer natürlichen Erweiterung auch eine Tragikomödie nennen könnte. In der That reiht sie Vasenius den Trauerspielen des Dichters an[1]), damit zugleich ihren zwiespältigen Charakter andeutend. Keine der vorhandenen landläufigen Bezeichnungen paſst aber auf dieses Drama, in dem sich alle Elemente einer Liebeskomödie, die komischen wie die tragischen, vereinigen. Wäre es in Prosa geschrieben, wie der Dichter es ursprünglich beabsichtigt, so würde im ganzen der Charakter eines Lustspiels, und zwar eines satirischen, vorwalten; der fünffüſsige gereimte Jambus erhebt es zu der Höhe einer Dichtung, das heiſst einer für sich bestehenden Welt. Dieses dichterische Gewand vertritt hier die hohle Hand des Beschauers und die doppelte Beleuchtung.

Eine deutsche Übersetzung der Ibsenschen Komödie gibt es bis jetzt nicht; vielleicht aus dem Grunde, weil hier dem Übersetzer eine kaum zu bezwingende Aufgabe gestellt ist. Nichts bequemer als die Wiedergabe einer pathetischen Dichtung; schwieriger ist schon die Übertragung einer Satire; aber fast unmöglich scheint es diesen pikanten Dialog nachzuahmen, in welchem der Wortlaut, ja der bestimmte Klang eines Wortes mit Bewuſstsein benutzt ist, um eine komische, oder doch

---

[1]) Vasenius, Henrik Ibsen, Stockholm, 1882. S. 103.

prickelnde Wirkung hervorzubringen. Es gibt kaum ein zweites Werk, in welchem namentlich die Virtuosität des Reimens diese Höhe erreicht hätte. Der Reim ist an sich ein Gegensatz zu der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Wird er blofs als etwas Regelmäfsiges, Verskunstmäfsiges behandelt, so wirkt er charakterlos, ja einschläfernd wie das Schellengeläute bei einer Schlittenfahrt. Die wahre Bedeutung erhält der Reim erst, wenn er in dem Gedichte dasjenige darstellt, was die Maler die Drucker in einer Zeichnung nennen; wenn er in die Worte gelegt ist, welche die logischen Accente enthalten, also etwa das darstellt, was in der Schrift das Unterstreichen bezweckt; nur dafs das Gehör diese Hervorhebung viel stärker empfindet als das Auge. Denn Rhythmus und Reim sind musikalischer Natur.

In der Komödie der Liebe fallen die Reime Schlag auf Schlag, wie der Dampfhammer auf das glühende Eisen; sie sprühen gleich Funken und treffen blitzartig. Bekanntlich gehn bei jedem Dichter Gedanke und Reim gleichsam eine Ehe ein. Der Dichter hat einen Gedanken und sucht das gereimte Wort dazu, oder einen Reim, der ihm den Gedanken zuführt. Das Ganze ist wie eine elektrische Kette. Nimmt der Reim immer nur eine dienende Stellung ein, so fehlt der Reiz der pikanten Form; enthält er zu starke Accente, so leidet darunter die ruhige Entwickelung des logischen Gedankens.

Ibsens Komödie der Liebe ist auch nach dieser Seite hin von einer unvergleichlichen Harmonie. Doch

kann nur die Lektüre, eigentlich nur die Aufführung, hiervon die rechte Vorstellung geben. In der That sind alle Kritiker darüber einig, dafs dieses Drama im wesentlichen nur bei einer szenischen Darstellung „herauskommt“. Aber die Bühne ist ja auch der eigentliche Prüfstein eines echten Dramas.

Dramatische Gedichte.



Die eigentliche Welt des dramatischen Dichters ist die Bühne, er fülle sie mit einer unermeſslichen Geisterschar, wie Shakespeare, oder mit trivialen Gestalten wie Kotzebue. Das auf der Bühne dargestellte Drama ist die höchste Kunstform in der Poesie, gerade wie in der Musik die Symphonie. Alle andern Formen nehmen eine geringere Stufe ein.

Ein spezifisch dramatischer Dichter mag sich daher immerhin eine Weile und vorbereitend in andern Formen bewegen, wie Shakespeare in seinen erzählenden Gedichten; hat er sich einmal die Bühne erobert, so kann er nicht mehr herabsteigen. Der Volksredner stammelt, wenn er vor einem kleinen Kreise sprechen soll; der Historienmaler ist selten ein guter Genremaler.

Es gibt nur eine Modifikation, welche der dramatische Dichter sich zuweilen gönnt, wie ein weiteres Gewand, das er anlegt, weil das Knappe des eigentlichen Bühnendramas keinen ausreichenden Platz hat für seine Gestalten und seine Gedankenfülle: das *dramatische Gedicht*. Das Drama verlangt in erster Reihe aller-

dings Handlung; aber eine Handlung ist an sich nichts anderes als die Kohlenskizze zu einem Bilde; erst die bestimmte Zeichnung, die Farbe und die feine Abstimmung machen das Dargestellte zu einem Gemälde. Das wahre Leben des Dramas ist die Charakterschilderung, die psychologische Begründung und Entwickelung, kurz die Ausfüllung der Handlung mit einem geistigen Inhalte. Auch die Betrachtung, das Verhältnis des Dichters zu seinem Werke, seine philosophische Anschauung des Dargestellten, also seine lyrische Seite, dürfen zur Wirkung eines dramatischen Kunstwerks das ihrige beitragen. Etwas emphatisch könnte man es so ausdrücken: die Dinge müssen den Klang von sich geben, den der Dichter in sie legt. Die Ökonomie des Dramas kann dieser Äufserung aber nur einen verhältnismäfsig kleinen Raum zugestehn, sowohl äufserlich wie innerlich; die Betrachtung mag die Handlungen beleuchten, darf sie aber nicht einengen oder gar verdrängen. Je mehr philosophisch und lyrisch ein Dichter aber empfindet, um so mehr wird er sich aus der einschnürenden Form des Dramas heraussehnen. Diesem berechtigten Verlangen kommt nun das dramatische Gedicht entgegen, welches bei rein äufserlicher Beobachtung der dramatischen Form einen grenzenlosen Inhalt zuläfst, ja recht eigentlich verlangt.

Das Drama stellt ein einzelnes Problem auf, sein ganzer Inhalt dreht sich um die Lösung desselben. Wie bei der Novelle mufs es sich in einen kleinen Satz fassen lassen; zum Beispiel: „eine That gelegt auf eine

Seele, welche derselben nicht gewachsen ist"; „wiegt in einem gegebenen Falle stärker Pflicht oder Neigung?" Das dramatische Gedicht erweitert den Horizont schrankenlos, indem es, wie der Roman, die Stellung eines Menschen dem Problem des Lebens gegenüber behandelt; nicht des Menschen an sich, sondern eines bestimmten individuellen Menschen. Freilich darf derselbe keine vereinzelte Erscheinung, keine bloſse seltene Ausnahme sein; das Typische darf ihm nicht fehlen, das Allgemeingültige, wodurch er zugleich ein Bild des Menschentums überhaupt wird. Faust ist an sich nichts als ein bestimmter Mensch; im weitern Sinne wird er aber zum strebenden und darum irrenden Menschen, der sich dem Problem des Lebens gegenübergestellt sieht. Alles was er thut, erstrebt, handelt und verbricht, ist nicht an sich der Zweck der Darstellung, es sind nur Beispiele, in denen sich sein ewiges Verlangen äuſsert, einen festen Standpunkt, eine Stellung zu gewinnen, daraus ihm Befriedigung erwächst. Einen ganz ähnlichen Inhalt hat der biographische Roman (Wilhelm Meister) und das biographische Epos (Adam Homo von Paludan-Müller). Das dramatische Gedicht unterscheidet sich von ihnen nur durch seine Form. Ein solches Gedicht kann das ganze Leben eines Menschen umfassen oder auch einen kurzen Zeitraum. Die Zeitdauer ist hier ebenso unwesentlich wie beim Drama. Was das Drama vom dramatischen Gedicht unterscheidet, ist immer nur die Frage, ob es sich um ein einzelnes Problem oder um das Problem des Lebens handelt. Die Göttliche

Komödie Dantes umfafst nur wenige Tage, und doch erörtert und entscheidet sie die Stellung des Menschen zum Leben und zu Gott in ihrer allseitigen Bedeutung.

Das Verhältnis des Dichters zu seinem Drama und dem dramatischen Gedicht ist hiernach ein verschiedenes. Im gewissen Sinne kann er freilich nichts anderes geben, als was er selbst besitzt; aber im Drama treten doch die Handelnden als absolute (losgelöste) auf, während sie im dramatischen Gedicht in enger Verbindung mit dem Dichter bleiben, der gleichsam persönlich bei der Lösung des Lebensproblems interessiert. Nur dadurch dafs er seinem Helden eine bestimmte Natur gibt, die ihn zwingt nach eigentümlichen Voraussetzungen zu handeln und die Lebensfrage zu erörtern, objektiviert er denselben und macht ihn zu einem andern. Der Held eines dramatischen Gedichts ist daher halb der Dichter selbst, halb ein anderer. Das ist es, was Ibsen unter den Worten versteht, er habe alle seine Dichtungen durchgelebt, wenn auch nicht erlebt. Sie sind nicht Teile einer Biographie, aber Bekenntnisse.

Solche Dichtungen bezeichnen fast immer Krisen; sie schliefsen eine ältere Lebensepoche ab und leiten eine neue ein. Man könnte sie vergleichen mit dem jähen Wassersturz in einem Gebirgsthale, neben dem der Weg zu der höheren Thalstufe führt. Die Göttliche Komödie leitete Dante, als er in der Mitte seines Lebensweges die Nichtigkeit alles Irdischen erkannt hatte, aus dem „finstern Walde“ zu ewigen Sphären; Goethe schrieb in Italien den Tasso, der viel mehr ein

dramatisches Gedicht als ein Drama ist, und arbeitete zwar sein ganzes Leben lang am Faust, hatte ihn aber ebenfalls schon vor und in Rom „durchgelebt“.

Ibsen bezeichnet nur seinen Brand und Peer Gynt, beide in Rom geschrieben, als dramatische Gedichte. Ihnen schliefst sich die Dilogie Kaiser und Galiläer an, obwohl der Dichter sie ein „welthistorisches Schauspiel“ nennt. Damit hat nichts weiter angedeutet werden sollen als der erweiterte Schauplatz. Der Held eines dramatischen Gedichts ist immer ein einzelner Mensch; sitzt er aber wie Julian auf dem Thron des römischen Weltreichs, so wird sein Streben nach der Lösung des Lebensproblems zu einem welthistorischen; doppelt wenn es in die Zeit trifft, da zwei Weltanschauungen miteinander um die Herrschaft ringen.

Brand und Peer Gynt sind wie aus einem Gusse; der „Kaiser und Galiläer“, welcher fast ein Dezennium zu seiner Vollendung brauchte, leidet, wie der Faust, an der Ungleichheit der Behandlung. Eine Konfession duldet eben keinen Aufschub.

Jeder der drei Helden sucht nach einer harmonischen Entwickelung seines Lebens. Was ihnen allen, trotz ihrer hohen geistigen Einsicht, entgegensteht und sie scheitern macht, ist eine in ihrem Charakter begründete Einseitigkeit, die an sich Höchstes erreichen könnte, wenn nur dasjenige hinzuträte, was weit weniger begabte, ja beschränkte Menschen besitzen: die Liebe. Ohne sie artet die Forderung des starken Willens (Brand) in Rücksichtslosigkeit und Grausamkeit aus, die glänzende

Phantasie (Peer Gynt) in charakterlose Zerfahrenheit und in Egoismus, die intellektuelle Überlegenheit (Julian) in Eitelkeit und Härte. Brand und Peer Gynt endigen bereuend, das heifst ihren Fehler erkennend; dem Apostaten Julian wird diese Erkenntnis nicht zu teil.

Den Schlüssel zu den Charakteren Brands und Peer Gynts gibt deren Jugend, vor allem die Einsicht in dasjenige, was sie von ihren Eltern, zumal von ihrer Mutter ererbt haben. Es ruht auf ihnen eine Art Erbsünde, die sie nicht los werden. Ibsen erkennt mit der neuen Naturwissenschaft die Freiheit des Willens nicht an; „wollen heifst wollen müssen“ (Maximos im Julian); der Mensch ist ein notwendiges Resultat alles dessen, was auf ihn eingewirkt, vor allem alles dessen, was er mit seiner Geburt überkommen hat. Welche Anwendung hievon hat Ibsen nicht später in dem Bund der Jugend, der Nora und den Gespenstern gemacht!

Bei dieser Unfreiheit des Willens eine wirkliche tragische Schuld herzustellen, ist nicht eben leicht. Ibsen thut es, indem er verlangt, man solle „des Meisters Willen“, das heifst dasjenige, wozu Gott den einzelnen bestimmt hat, „ahnen“. Hierunter wird man das Gewissen zu verstehen haben, welches ja jedem die richtige Antwort gibt. Die Frage ist nur die, ob dieses Gewissen etwas anderes sagen kann, als was sich uns durch unsere Jugendeindrücke als ein notwendiges Gebot eingeprägt hat; also etwas rein Zufälliges, welches sich unserem Einflusse und unserer Willensbestimmung entzieht.

Das Vorhandensein einer tragischen Schuld ist bei Ibsen aber jedenfalls das Gegebene. Seine dramatischen Gedichte haben daher vieles mit der wahren Tragödie gemein, deren Inhalt die zur unrichtigen Lösung eines Problems führende tragische Schuld des Helden bildet. In der Tragödie fehlt der letztere aber nur einmal, nur in Beziehung auf das spezielle Problem; in der dramatischen Dichtung tritt der Fehler immer zu Tage, wenn der Held mit dem Leben, das heifst mit den Mitmenschen, in irgend eine Berührung kommt; weil er zu einseitig das Recht seiner individuellen Natur geltend macht, und weil er das ausgleichende Element, die Liebe, nicht besitzt. Es sind das die Menschen, welche „die Welt nicht mehr verstehn“, wie der Meister Anton in Hebbels Maria Magdalena, wenn ihre einseitige Auffassung vom Leben am Leben scheitert. Sie haben vollkommen recht, wenn sie „Platz fordern, um ganz sie selbst zu sein“ (Brand); aber das Leben verlangt mit gleichem Recht Hingebung, das heifst teilweises Aufgeben der Individualität. Der Soldat mag ein noch so tapferer Held sein und nach dem Einzelkampfe verlangen, in der Armee lautet das erste Gebot: Ein- und Unterordnung. Wer es nicht vermag, nimmt eine Schuld auf sich und büfst dafür. Hier trifft der moderne Dichter zusammen mit einem Äschylos und Sophokles, welche immer das Mafs betonen und die individuelle Überhebung als eine Verletzung des göttlichen Gesetzes darstellen. Ganz richtig sagt der Probst zu Brand:

Wen Gott vernichten will, den macht er
Zum Individuum und dann lacht er.
Die Römer meinten, solchem Herrn
Hab' den Verstand ein Gott genommen.

Dazu die hier allerdings halb komisch gefärbte Forderung des Lebens:

In jedem Fach wird sich enthüllen
Ein oberstes Gesetz, das man
Verschieden tauft, doch merken kann.
Man nennt es Schule in der Kunst,
Beim Militär, zu halten Tritt;
Das ist die Rettung aus dem Dunst
Des Allgemeinen: gleicher Schritt!

Brand.

Brand stellt seine Forderung dahin: etwas wollen, ganz und voll, und an das Gewollte alles setzen, auch das Leben. Diese Forderung ist absolut; darum niemals ein feiger Pakt. Niemand darf sich ihr entziehen und in keiner, noch so schweren Lage. Es gibt kein Opfer, es sei denn ganz; keine Reue ohne volle Entäufserung. Nachdem er dieser ehernen Forderung Mutter, Weib und Kind geopfert, faſst er seinen Entschluſs in die Worte:

Herz, halt fest bis zu dem Schluſs!
Sieg liegt auch im harten Muſs.
Der Verlust sei dein Erkornes,
Ewig bleibt uns nur Verlornes [1]).

Aber „der Versucher in der Wüste" ruft ihm am Schlusse höhnend zu:

Stirb, die Welt bedarf nicht deiner!

Und da liegt es. Die Welt braucht Nachsicht und Liebe. Darum ist Jesus, der Verkünder dieser obersten

[1]) Diese und die andern Stellen sind meiner Übersetzung des Brand, Leipzig 1881, Reklamsche Universalbibliothek, entnommen.

christlichen Lehre, nach dem er gerufen, ihm immer von der Seite geglitten, wie ein Wort, das er nicht gefunden. Erst da er seine Schuld erkennt, vermag er zu beten und zu weinen.

Brand ist die Tragödie des kategorischen Imperativs. Mit dem Christentum hat sie nichts zu thun, obwohl der Vertreter der tragischen Idee ein Geistlicher ist; ja sie steht mit dem Christentum eigentlich im Widerspruch, da dieses die Religion der Liebe ist. Brand stellt sich denn auch ganz richtig in einen Gegensatz zu der gewöhnlichen Auffassung, die einen Gott braucht, welcher durch die Finger sieht, und bezeichnet seinen Gott als den „unbeugsamen, dessen Ruf wie ein Sturmgetön aus dem Feuerbusch zu Moses auf des Horebs Höhn erscholl“; also den nachsichtslosen alttestamentlichen Gott der Juden, dessen Anschaun der Tod ist. Unser Dichter hat den bis dahin herrschenden Irrtum, Brand sei ein Vertreter der religiösen Idee, selbst berichtigt, indem er in einem Briefe an Brandes sagt: „Ich wäre der Mann gewesen, dieselben Schlufsfolgerungen zu ziehen, ebenso in Beziehung auf einen Bildhauer oder Politiker wie auf einen Geistlichen“ [1]).

Wiederholt nennen die Leute im Drama Brand „hart“. Er selber ist gleichsam stolz darauf:

Kein Wort, das so zur Lüge wird
Auf Erden, als das Wörtchen Liebe.
Das kriecht versteckt heran und irrt
Des matten Willens schlaffe Triebe.

---

[1]) Wochenblatt „Ude og Hjemme“ für 1882 S. 589.

Ein Teppich über tausend Pfuhlen,
Darunter ungestraft zu buhlen.
Ist eng' der Weg und steil und krumm,
Man kehrt aus purer Liebe um;
Wer geht auf breitem Sündenwege,
Hofft, dafs sich Lieb' ins Mittel lege.
Wer Grofses wollte, nie sich mühte,
Erreicht es wohl durch Lieb' und Güte.
Geht einer irr, bewufst, im Laster,
Die Liebe deckt's mit einem Pflaster.

Wie diese Härte in Brands Seele, der für jeden ein offenes Herz hat und immer selbst sein Leben einsetzt, gekommen? Die Antwort des Dichters lautet: weil er keine Jugend gehabt und niemals Mutterliebe gekannt hat.

Seine Mutter war einst die Tochter eines Bauern, die einen Kätnersohn liebte, aber auf Anraten ihres Vaters den „andern mit dem dünnen Schopfe“ genommen hatte. Dieses Verhalten hat zweierlei Folgen, gleichsam in zwei Linien gehabt. Die Ehe der Mutter wurde eine unglückliche; sie hatte für einen Scheingewinn ihr ganzes Lebensglück dahingegeben und nicht einmal den erhofften materiellen Ersatz erhalten. Erst nach dem Tode ihres Mannes hat sie sich ein Erkleckliches zu erwerben gewufst, das Brand, der einzige Sohn, zu Ehren des Geschlechtes mehren soll. Tief hat sich in seine Kindesseele das Bild seiner Jugend eingeprägt. Als er nach langer Abwesenheit wiederkehrt, bricht er aus:

Mufs ich so dich wiedersehen
Meine Heimat? — O des Jammers,
Denk' ich meiner Jugend nach!
Unter wüstem Felsgestein
Irrt 'ne Kindesseel' allein!

Und auf meiner Stirne lastet
Die Erinnrung an die Sippe,
Die, Gebet nur auf der Lippe,
Unverwandt zum Ird'schen blickte.
Meine Flügel werden bleiern
Und ich schaue nur in Schleiern,
Was sonst Grofses mich entzückte.

Besonders steht aber eine Szene unauslöschlich in seiner Erinnerung da. Er erzählt seiner Mutter:

Herbstabend war's, der Vater tot,
Du krank; zum Sterbebette trieb
Die Neugier mich, ich schlich mich ein,
Wo bleich er lag im Wachslichtschein,
Mit dem Gesangbuch auf der Brust,
Gemäht, geknickt die reiche Garbe.
In einem Winkel stand ich scheu
Und stiert' ihn an und stiert' aufs neu.
Es blieb so still, ich starrt' und mufst',
Betäubt vom feuchten Linnenduft,
Nur immer schaun auf seine Hand:
Wie war sie weifs und schmal und fein! —
Da bebten Tritte durch die Luft.
Ein Weib trat ein. Ich armer Tropf
Verborgen in der Ecke stand
Und sah ihr heimlich Thun mit Schaudern.
Sie ging zum Bette ohne Zaudern,
Suchte, schob fort des Toten Kopf,
Wühlte und fand 'nen Beutel schwer.
Doch greifend suchte sie nach mehr.
Sie wühlte zwischen allen Kissen,
Und hob und schob die Last des Toten,
Bis sie ein Pack, mit vielen Knoten
Fest zugebunden, endlich fand.
Wie gierig ihre Hände rissen!
Sie bifs es auf mit ihren Zähnen
Nach Art von hungrigen Hyänen.
Sie wühlte weiter, fühlt' umher,
Sie zählte, flüsterte: Noch mehr!

Sie weinte, betete, sie jammerte,
An jede Spur sie zäh sich klammerte;
Und fand sie's, stürzte drauf sie ächzend,
Dem Raubtier gleich nach Beute lechzend.
Zuletzt war jeder Winkel leer. —
Sie ging und schwankte wie gebrochen,
Wie wenn das Urteil ihr gesprochen,
Zur Thür, und stöhnte: Was, nicht mehr?

Hierauf erwidert ihm die Mutter:

Grofs war mein Recht, doch klein mein Fund;
Mein Lebensglück lag auf dem Grund.

Aber Brand bemerkt dafür:

Viel Schlimmeres du noch erkorst,
Da du des Sohnes Herz verlorst.

So gehen denn auch jetzt ihre Wege für immer auseinander.

Die Mifsheirat der Mutter Brands hat aber noch eine andere Folge gehabt. Der verschmähte Kätnersohn hatte sich in seiner Verzweiflung unter eine Art Zigeunerbande begeben und dort ein Kind erzeugt, ein halbwahnsinniges Mädchen, Gerd, das jetzt tagelang auf dem Gebirge umherzieht und in einer Eiskirche willkommne Zuflucht sucht. Wenn Brand der Vertreter des starren Pflichtgesetzes ist, stellt Gerd die ungebundene Zügellosigkeit dar, die matte Willensschlaffheit des naturalistischen Menschen, der den „Habicht des Gesetzes“ als seinen Feind ansieht und durch Steinwürfe verscheucht. Sie verachtet die Kirche Brands unten am Fjord und sucht ihn in „ihre Kirche“ zu locken, wo jener Habicht keinen Eingang findet. Wo auch immer

im weitern Verlaufe der Dinge Brand eine Entscheidung zu treffen hat, die ihn seinem Willensgebot untreu machen könnte, tritt Gerd auf und treibt ihn durch ihre wahnsinnigen Phantasien in seine extreme Anschauung hinein [1]). Brand ist sich dessen wohl bewufst und sinnt diesem Zusammenhange mit seiner Mutter Thun schmerzlich nach.

So wild verschlingt sich und so irr
Der Schicksalsfäden bunt Gewirr; —
Die Schuld liegt neben ihrer Frucht
Und eins das andere befleckt.
Recht — Unrecht —, wie das Auge sucht,
Wer sieht's, — wer scheidet zwischen ihnen?

Als die Lawine am Schlusse des Gedichts beide zugleich verschüttet, ruft Brand aus:

Für die Sünde im Geschlecht
Wird dem Letzten nun sein Recht.

Immer also der Standpunkt der Vergeltung für etwas Ererbtes, das man nicht abthun kann.

Das Elternhaus hat einen Schatten auf Brands ganzes Leben geworfen.

Daheim gab's keinen Sonnenschein
Vom Laubfall bis zum Kuckucksschrein,
Nur eine lange Wintertrauer.

Auch unter seinen Schul- und Studiengenossen hat er immer einsam gestanden. Nun kehrt er aus dem

---

[1]) Ausführlich begründet die Stellung Gerds im Gedichte Vasenius, Henrik Ibsen, ett Skaldeporträtt, Stockholm 1882, S. 199 u. ffg.

Süden Norwegens zurück, nicht um in seiner „rauhen, vom Fels fürchterlich beschatteten Heimat“ zu verweilen, sondern um das Schiff zu besteigen, das ihn zu fernen Gestaden tragen soll. Auf diesem Wege hält ihn weder sein Führer, ein norwegischer Bauer, auf, der bei der gefährlichen Gletscherwanderung für Brands Leben fürchtet; noch das tändelnde Liebespaar Einar und Agnes, welches auf demselben Schiff zur Hochzeit nach dem Süden zieht; noch die verrückte Gerd. Indem Brand hier überall Gelegenheit findet seinen Standpunkt zu entwickeln, schliefst der erste Akt gleichsam mit einem Programm, in welchem seine ersten Worte auf Gerd deuten.

Sieh, wieder einer von der Zunft,
Ein rechter echter Kirchengänger!
Wer flieht noch weiter von Vernunft?
Tappt so verirrt und seufzet bänger?
Der Leichtsinn, der mit Kranz im Haar
An eines Abgrunds Rande tanzt?
Der Stumpfsinn, der sich gern verschanzt
Hinter dem Brauch und dem was war?
Der Wahnsinn, der so ganz umnachtet,
Dafs Böses er als gut erachtet? —
Wohlauf zum Kampfe bis aufs Messer
Mit dieser Dreiheit, bis es besser!
Ich weifs mein Ziel, ich seh' es blitzen
Wie Sonnenschein durch Mauerritzen.
Ich fühl' es, dies Dämonendrei
Vertilgt, macht erst die Menschheit frei.
Ruhn diese nur im Grabesschofs,
Wird auch die Welt ihr Elend los.
Drum rüst' dich, Seele, zieh das Schwert,
Es ist ein Ziel des Kampfes wert!

Gleich sein Eintritt in die Heimat gibt Brand weiter Gelegenheit, seinen Grundsatz zu bethätigen. Es herrscht dort eine Hungersnot und es wird Korn unter die Leute verteilt. Zwar sein Scherflein versagt Brand, weil die Not ein Segen sei, der den schlaffen Willen stark mache; als es aber gilt über den stürmischen Fjord zu fahren und sein Leben einzusetzen, um einem Sterbenden Tröstung zu bringen, ist er sofort bereit, während alle andern Personen vor der Gefahr zurückschrecken; die Frau des Sterbenden wegen ihrer Kinder, Einar wegen seiner jungen Liebe. Nur Agnes wagt die Fahrt. Diese grofs und dramatisch angelegte Szene erinnert etwas an den Tell. Sie hat zwei entscheidende Folgen. Die Bauern, denen Brands That imponiert, wählen ihn zu ihrem Pfarrer; Agnes verwirft den willensfeigen Einar und wird Brands Gattin. Den Leuten gegenüber, die sagen:

Das Wort ist wie im Meer ein Pfad, —
Doch eine tiefe Wegspur läfst die That —

weigert sich Brand anfangs, denn sein Sinn ist auf einen grofsen weltbewegenden Wirkungskreis gerichtet. Aber Agnes weist ihn auf die Welt, die der Mensch in seinem Innern trägt. Da entschliefst er sich zu bleiben und den Willen in der Brust des einzelnen frei zu machen. Er wirft einen begeisterten Blick auf die Heimat, aus der ja jeder Mann seine beste Kraft saugt:

Und nun steh' ich hier, wo's dunkelt,
Da noch hell der Himmel funkelt,
Zwischen Felswand, Muhr' und Sund,
Fern vom bunten Weltgetümmel,

Seh' ein Streifchen nur vom Himmel, —
Doch ich steh' auf Heimatgrund.

Und er bricht begeistert aus:

Kommt denn all ihr müden Wandrer
Aus der Heimat fels'gen Gründen,
Dafs wir Aug' in Aug' uns finden,
Läutern, helfen uns einander.
Dafs wir aus dem Herzen reuten
Schlaffheit, Lüge, und nicht ruhn,
Bis von Halbheit wir befreiten
Unsern Willen, unser Thun.
Gleich die Hacke wie das Schwert,
Beide sind des Mannes wert;
Gleich das Ziel, — zu sein, zu bleiben
Tafeln, darauf Gott kann schreiben.

Dieses Bild mufs man in der Erinnerung behalten, weil Brand im letzten Akt, da er sein verfehltes Streben erkennt, hierauf Bezug nehmend, sagt:

O! bis heute galt's zu bleiben
Eine Tafel, drauf zu schreiben.
Jetzt soll anders sich gestalten
Und sich warm und reich entfalten
Meines Lebens Festgedicht!

In den Entschlufs Brands, die Menschen durch die Weckung und Stärkung der Willenskraft zu befreien, tritt verwirrend nur seine fatalistische Anschauung von dem Ererbten, das heifst von dem, was ein Geschlecht dem folgenden überliefert.

Der Sterbende, dem er Tröstung gebracht, hatte im Hungerjammer, halbwahnsinnig erst eins seiner Kinder getötet, dann Hand an sich selbst gelegt. Nun ist er

tot, aber zwei Kinder sind übrig, deren Zukunft Brand überdenkt.

Ihrer Seele ward ein Fleck
Eingeätzet, den sie nimmer
Scheuern aus dem Herzen weg.
Ach! ihr Lebensflutstrom bricht
Aus dem quälendsten Erinnern;
Und ein grauenvolles Licht,
Angezündet von dem Wahn,
Leuchtet auf der Lebensbahn
Diesen weinenden Beginnern.
Und so geht vielleicht es weiter
Glied um Glied zu Schmach und Sünden!
Weil sie, o! wer kann's ergründen,
Alle auf derselben Leiter
Stammen ab vom selben Vater. —
Welche Sünd' ist still zu tilgen?
Wo ist Nachsicht zu bewill'gen?
Was ererbt, was zu vertreten?
Welche Neigung auszujäten?
Wo ein Anwalt, ein Berater?
Wo ein Richter, wo die Zeugen?
Zu entscheiden, wem gebührt es,
Wo ein jeder Delinquent?
Wer darf zeigen sein cediertes
Schmutzzerriss'nes Dokument? —
Wird die Antwort angenommen:
„'s ist ererbt und überkommen?" —
Schwindeltiefe Rätselfragen,
Wer darf euch zu deuten wagen? —
Doch am Abgrund tanzt die Schar,
Ohn' Bewufstsein der Gefahr.
Weinen sollten sie und beben!
Doch nicht eine Seele schaut,
Welch ein Schuldberg auf sich baut
Von dem einen Wörtchen — leben.

In diese Stimmung tritt nun Brands Mutter mit ihrer Forderung, nur das Geschlecht zu mehren und für das-

selbe zu sorgen, und sinke man moralisch noch so tief. Diese einseitige Forderung weckt seinen ganzen Grimm; er stellt ihr in Aussicht, dafs er alles Ererbte brauchen werde, um ihre Gläubiger, auch wenn deren Forderung nur eine moralische Grundlage haben sollte, zu befriedigen, und verlangt seinerseits, sie solle sich noch bei Lebzeiten ihres ganzen Besitzes entschlagen; denn nur dann könne er ihr als Sohn nahe stehn und an ihr Sterbebett als Geistlicher verzeihend treten.

Von deiner Schuld, von dem was du
Versäumt, verdarbst in träger Ruh,
Für deine Sünde stehst du selbst. —
Die Summe, die ein Mensch verthan
Auf seiner ird'schen Sklavenbahn,
Wird wohl durch eines andern Mühn
Getilgt, und damit was geliehn.
Doch dafs verthan, bringt Sündennot;
Da hilft nur Reue, oder — Tod.

Sie fragt ängstlich:

Sollt' vieles nicht genug schon sein?

Er erwidert:

O! dies genug mehrt nur die Pein.

Denn seine Forderung lautet dahin, dafs sie nackt zu ihrem Grabe wandern müsse.

Da bricht sie verzweifelt aus:

Trenn' Flamm' und Hitze, Licht und Helle!
Trenn' Eis und Kälte, Meer und Welle! —

Nur nicht sie von ihrem Vermögen!

Weiter werden wir in Brands glückliches Heim eingeführt. Er hat Agnes geheiratet und ist Vater geworden. Nur zwei Sorgen beschweren ihn: die Starrheit seiner Mutter, welche nach ihm nicht schickt, aber auch nur dann schicken sollte, wenn sie seiner Forderung Genüge gethan; und dann die Angst um seinen Alf, dem von der eisigen Luft der Felslandschaft, in welcher er wohnt, Gefahr droht. Agnes, eine phantasievolle, milde Gestalt, möchte ihn gern überreden, weniger hart zu sein und seine Forderung: alles oder nichts der Kraft der Menschen anzupassen; aber er ist unbeugsam; obwohl wir erkennen, wie tief er selber unter seinem starren Willensgebot leidet. Er redet sich immer tiefer in seine einseitige Auffassung hinein, um mit den Worten zu endigen:

Die beste Liebe ist der Hafs.

So weist er denn die Botschaft zurück, welche seine sterbende, aber nur der Hälfte sich entäufsernde Mutter schickt, und sie mufs einsam sterben:

Gott ist so hart nicht wie mein Sohn.

Wir glauben ihr und nicht Brand, wenn er sagt:

Und doch, wenn einer Menschenseele
Ich's unerbittlich so befehle,
Da ist mir's oft, als wenn im Meere
Schiffbrüchig ich verschlagen wäre,
Geklammert an ein winzig Brett.
Ich beifse mir in Qual und Schmerz
Wohl auf die Zung', und statt zu zücht'gen,
Möcht' ich den Armen gern beschwicht'gen,
Ihn drücken an mein liebend Herz.

Dieses leichte Aufflackern der Liebe hat nichts mit der allgemeinen menschlichen gemein, sie entspringt dem Verhältnis zu Weib und Kind, ist also naturalistisch und ohne Verdienst.

Geh', Agnes, an sein kleines Bett,
Sing' ihn in lichte Träume ein.
So eine Kindesseel' ist rein,
Als wie im Sonnenschein ein Weiher;
Die Mutterliebe schwebt darüber,
Unhörbar, still, gleich einem Reiher,
Und spiegelt sich in seiner Flut.

Agnes sagt:

Eins gibt es, — o! ich will nicht beben —
Gott darf nicht, er wird gnädig sein.

Bevor „dieses Eine" geschieht, tritt der Vogt auf, derselbe, welcher den Hungernden so verständig und zum Teil witzig zugeteilt hatte, um Brand „in aller Freundschaft" zu veranlassen, seinen hiesigen Wirkungskreis zu seinem eignen und der Leute Bestem aufzugeben. Dieser Vogt, der immer erscheint, wenn sich eine grofse Katastrophe in Brands Leben vorbereitet, vertritt die allgemein gültige Auffassung des Lebens, den tüchtigen gesunden Menschenverstand; er ist der pflichttreue Beamte, der sich auf seine Sphäre beschränkt und daher für Ereignisse, die sich „aufserhalb seines Distriktes" zutragen, nicht interessiert. Köstlich ist die Schilderung seines Verhaltens bei einem Brande in der Rentei.

Wie lief und strebte
Der Vogt, als ob er zehnfach lebte! —

Da schreit mit einem Mal die Frau,
In seiner Stube steh' der Teufel
Und lache laut, sie seh's genau. —
O Freund, ruft sie, hier ist kein Zweifel,
Mache daſs du auf Rettung sinnst, —
Der Teufel lauert schon und grinst, —
Gewiſs will er die Seele holen! —
Da schreit der Vogt durch Brand und Kohlen:
Die kann ich allenfalls auch missen,
Wenn nur die Akten ihm entrissen! —

So tritt er denn auf,

— der Vogt,
Mit glücklichem Embonpoint,
Wohlwollend, nur zum Scheine streng,
Die Händ' in seinen beiden Taschen,
Als ob um eine Parenthese
Ihr ein paar feste Klammern zogt.

Schon der Gedanke, daſs Brand in kurzem der Erbe seiner reichen Mutter sein werde, erwärmt ihn. Aber Brand ist ihm „der Hecht im Karpfenteich", der nur verwirrte, hier wo man „das wilde Meer und das magere Moor pflüge" und über die ragenden Felswände hinaus den Blick nicht richten könne. Nur einmal sei es geschehn, früher, „zur Zeit König Beles", als die Norweger erst als Wikinger Europa geplündert und dann sich in Bürgerkriegen ruiniert hätten. Das sei aber jetzt zu Ende, und man beschränke sich auf die Erinnerung dieser Extravaganzen, bei Bowle, Gesang und Becherklang. Das solle Brand nur einmal sehn. Er selber habe oft im tiefen Drang, begeistert wie ein trunkner Dichter, Beles Namen verkündet und ihm ein Rede-

tüchlein gewoben, was manchen wunderbar erhoben. Er fährt dann fort:

Ich mag ein bifschen Poesie,
Das thun im Grunde alle hie
In dieser Gegend; doch mit Mafs;
Im Leben wär's ein blofser Spafs.
Nein, so am stillen Feierabend,
Wenn's uns zur engen Klause zieht,
Wenn wir vom Tagewerke matt,
Wenn's im Kamin, wenn's Pfeifchen glüht,
Da ist die Poesie ein Bad,
Erfrischend und die Seele labend. —
Das eben ist es, was uns trennt,
Wenn den Begriff wir recht entkernten:
Ihr wollet sä'n zugleich und ernten;
Ihr wollt, wenn ich es recht versteh',
Vereinen Leben und Idee.
Ihr liebenswürd'ger Attentäter
Wollt gern hinauf zum Ew'gen dringen
Und auch zugleich den Acker düngen,
Darinnen man Kartoffeln setzt,
So wie aus Kohlen und Salpeter,
Samt Schwefel, Pulver wird zuletzt.

Brand hält ihm dafür die „geistige Hungerkur" entgegen, womit er des Volkes beste Kraft gebrochen habe, und erklärt ihm den Krieg. Er werde als der erste fallen, meint der Vogt, ein einzelner kämpfe immer hoffnungslos.

Aber nun erleidet Brand einen Angriff auf eine Seite, wo er sterblich ist. Noch ruft er voll Pathos aus, er wolle fest in dem Kampfe stehen, als Sohn seiner Heimat, dem Gott das Schwert gereicht, mit dem er Felsen spalten könne, — da verkündet ihm der Doktor, Agnes' Pflegevater, dafs sein Alf dem Tode geweiht sei, wenn

derselbe noch einen Winter an diesem gefährlichen Ort bleibe. Brand ist sofort entschlossen, mit dem Kinde einen mildern Himmelsstrich aufzusuchen. Da der Doktor ihn wegen seiner Inkonsequenz väterlich ausschilt, freilich mit der Wendung:

Ich seh' nur eines Vaters Thun,
Und weit entfernt Euch drum zu tadeln,
Mein' ich, dafs solche Schwächen adeln —

schwankt er; er wird vollkommen umgestimmt, da ein Mann aus seiner Gemeinde ihn mahnend fragt, ob er sie wirklich verlassen wolle. Brand erinnert sich seines eignen Wortes, das ihm nun ins Gesicht schlägt:

Die Felswand wird ein kräftig Wort
Dir doppelt kräftig wiedergeben.

Sein böser Geist, die Gerd, tritt hinzu, und so nötigt er Agnes, mit dem auf ihrem Arme schlafenden, zur Abreise gekleideten Kinde wieder in das Haus zurückzukehren.

Freilich bricht er selber zusammen mit dem Ausrufe:

Jesus, Jesus, gib mir Licht!

Der vierte Akt im Brand darf zu dem Erhabensten gerechnet werden, was Ibsen gedichtet hat, einige Stellen im Peer Gynt ausgenommen, die in ihrer engeren Zusammenziehung selbst dieses gewaltige „Weihnachtsbild“ in den Schatten stellen.

Alf ist tot, und Agnes steht einsam am Fenster, den abwesenden Brand erwartend. Ihre Muttergedanken weilen bei dem toten Kinde und kehren immer wieder

zu dem verschneiten kleinen Grabe auf dem Kirchhofe zurück, das man von der Stube aus erblicken kann. Vergebens sucht Brand, fast mit Härte, sie von dem einzigen Gedanken abzuziehen und sie auf ihre Pflichten, die dem Leben angehören, zu verweisen. Sie erwidert:

Wie beim halberwachten Morgen
Schon im Baum die Vögel zwitschern,
So auch kommen mir die Sorgen
Und die Zeit schleicht fürchterlich.
Denk' an mich, die ganz zerstückt
Keine That, kein Kampf erquickt; —
Der so wenig zugemessen,
Deren Schale doch so voll; —
Denk' an mich, die nicht vergessen
Kann und nicht erinnern soll.

Aber in der Erinnerung an das, was er verloren, geht es Brand kaum anders. Oft, so sagt er, bezwingt mich der Schmerz, so daſs ich kaum zu sehen vermag.

— Mich dünkt,
Leuchtend würd' es um mich scheinen,
Könnt' ich nur recht satt mich weinen;
Doch dann ist's, als ob ich sehe
Gott, doch nicht in ferner Höhe,
Nein, als wollt' er mich umpfahn
Und ich dürfte mich ihm nahn. —
O dann möcht' ich mich im Schmerz,
Wie ein Kind, verirrt, gefunden,
Mit den aufgeriss'nen Wunden
Stürzen an sein Vaterherz.

Aber diese Stimmung hält nicht lange vor; wie Agnes zu dem toten Kinde, so kehrt er immer wieder zu seinem unerbittlichen Pflichtgesetz zurück. Wie innig

auch immer er Agnes liebt, er vermag nicht mit ihr eins zu werden, nicht ihren Mutterschmerz zu teilen. Er weist jedem von ihnen seine besondere Stellung in der Ehe an, teilt gleichsam die beiden Rollen aus, indem er sich als den Krieger in dem heiligen Kampfe und als die Tempelwacht bezeichnet, während sie dem Verdurstenden den kühlen Labetrunk der Liebe reichen und unter dem Harnisch die weichen Falten um die Brust schlingen soll. Es erinnert dieses an die Auffassung Falks in der Komödie der Liebe, dem die Geliebte im wesentlichen nur die Muse seiner Dichtung sein sollte. Er versteht die Berechtigung des Phantasielebens der Mutter nicht und verlangt nur die Pflichterfüllung einer dienenden Gattin.

Wie rührend ist nicht ihre Klage:

Hilf mir zweierlei zu einen:
Meinen Schmerz und meine Pflicht! —
Als von Haus' du, — ich mir fremde —
Vor'ge Nacht in meinem Jammer –
Plötzlich trat er in die Kammer,
Voll und rund, die Füſschen bloſs; —
Leicht bedeckt vom kurzen Hemde
Trippelt' er herein und eilte
Nach dem Bette, wo ich weilte,
Streckte aus die kleinen Arme,
Bittend, daſs er hier erwarme! —
O, ich sah ihn — unser Kind!

Ein Traumbild, meint er. Sie hat aber deutlich gesehn, wie er gefroren.

Und wie könnt's auch anders sein —
Auf den kalten Hobelspänen!

Da erwidert er hart:

Seine Leiche liegt im Schrein,
Ein zum Himmel ging das Kind; —

und da sie beides nicht zu trennen vermag, sagt er:

Oft mufs noch die Wunde bluten,
Eh' die Krankheit ist vorüber.

Aber trotz all dieser Härte will sie sich doch bemühen, seinem Gott zu folgen:

Gott, wie du ihn mir gezeigt,
Ist ein König, stolz und grofs.
Wag' ich's wohl vor ihn zu treten,
Ich vom Schmerze tief gebeugt,
Weinend, eine Mutter blofs?

Hierauf kommt der Vogt, um mit Brand zu paktieren, dem sich, allerdings unerwartet, die Mehrheit zugewandt habe. Sein Grundsatz ist, wenn einer schwarz, der andere weifs sagt, seinerseits grau zu rufen. Nur der Leute Bestes sei sein Ziel, wenngleich er nicht leugnen wolle, dafs er auch die Hoffnung auf Entgelt hege:

Ihr wifst ja, ein Familienvater
Die Kinder gut versorgen möcht' er, —
Und ich, ich habe viele Töchter. —
Ideen löschen keinen Durst,
Hungrigen sind sie gänzlich Wurst,
Zumal hat man sein Häuschen voll.
Und käm' einmal ein kluger Rater,
Ich sagt' ihm, — wenn auch ohne Groll, —
Werd' mir nur erst Familienvater!

So rückt er denn mit seinem Plane heraus, mit Brand

gemeinschaftlich ein grofses kommunales Arrest-, Pest- und Festhaus zu bauen:

Ich nenn' es Pesthaus, weil's befrei'n soll
Von Not und Sünd' und was sonst peinvoll.
Hiermit mein' ich dann zu verbinden,
Im engsten Anschlufs ein Arresthaus;
So dafs sich Grund und Wirkung finden
Vereinigt unter einem Dach,
Hinter demselben Schlofs und Riegel,
Wie neben einem Hund der Prügel. —
Und da einmal ich bin im Zug',
So füg' ich noch dazu ein Fach,
'Nen Seitenflügel, grofs genug
Zu Wahlversammlungen und Festen,
Licht und behaglich unsern Gästen.

Brand meint, der Vogt baue ja wie ein Daus; er könne aber auf den Plan nicht eingehn, da er entschlossen sei, statt der alten Kirche, die zu klein (der Vogt hat sie allerdings noch niemals voll gesehn), eine neue zu bauen, und zwar ganz aus eignen Mitteln, das heifst aus dem von seiner Mutter ererbten Vermögen. Denn so will er deren Schuld sühnen. Da geräth der Vogt, der sich soeben dem Abbruch der kleinen altehrwürdigen Kirche aufs äufserste widersetzt hatte, ganz aus dem Häuschen; er ist voll von dem Gedanken, ja ganz gerührt, und geht so weit, die alte Kirche für ein blofses Gerümpel zu erklären.

Es ist mir selber unerklärlich,
Dafs ich es nicht schon früher merkte,
Den Hahnenbalken nicht verstärkte!
Fast ist sie schon gemeingefährlich! —

Leider mufs er fort zu den von ihm aufgespürten und eingefangenen Vagabunden, der Zigeunerbande,

welcher die Gerd entstammt. Brand erinnert sich des Einflusses der letzteren auf sein Leben und namentlich auf seinen Entschlufs, als es sich darum handelte, das Leben seines kranken Kindes zu retten. Eine fürchterliche Angst überkommt ihn und er ruft nach Agnes, die mit den Weihnachtslichten eintritt. Bei dieser beginnt aber sogleich wieder das Spiel der Phantasie; sie denkt, wie das Kind vor einem Jahre sich an all dem Weihnachtsglanz erfreut hat; sie trocknet die beschlagenen Fensterscheiben ab, damit es von seiner Ruhestatt hier hereinblicken könne. Das alles bewegt Brand aufs tiefste, aber er bezwingt sich und nötigt Agnes, die Gardinen wieder zu schliefsen. Laut schreit das Mutterherz in ihr auf, aber er ist unerbittlich; selbst der Weg der Gnade sei aus Opfersteinen erbaut, erwidert er ihr hart.

Agnes spricht mit Schaudern:

Nun öffnet, wie ein tiefer Schlund,
Sich mir das Schriftwort, dessen Grund
Ich sonst nicht fafste —

Welches Wort? fragt Brand.

W e r G o t t s c h a u t, s t i r b t.

Doch noch hat sie den Kelch seines harten Gebots nicht bis auf die Neige getrunken. Wieder wagt sie es, sich fest an den Unerbittlichen zu schliefsen, der sie segnet und hinausgeht.

Da sie nun allein ist, läfst sie ihrer Phantasie freien

Lauf; sie nähert sich leise dem Fenster, sie glaubt ein Klopfen an die Scheiben und Kinderweinen zu hören.

Alf, o nein, ich mach' nicht auf!
Kann's mit meiner Pflicht nicht einen.
Sieh, der Vater schloſs ja zu; ---
Artig warst du immer, du,
Und wir wollen ihn nicht kränken. —
Habe dir auch nichts zu schenken!
Fliege lieber auf zum Himmel!
Ach! da ist's so hell und licht;
Pferdchen sind dort, Rapp' und Schimmel,
Und der Kinder froh Gewimmel; —
Aber weinen muſst du nicht! —
Sprich nicht vom Verbot des Vaters! —
Heute, da du zu uns mochtest
Und du an die Scheiben pochtest, —
Sieh, nicht ohne Gründe that er's.
Kleines Kind kann nicht verstehn,
Was wir Groſse deutlich sehn. --
Sag', er trauert, weint gebückt,
Blutet, ach! aus tiefen Wunden,
Hat die Blätter dir gepflückt
Und zu einem Kranz gewunden.

Nun öffnet sie die Kommode, während Brand eintritt und sie belauscht, und betrachtet die Reliquien ihres Kindes.

Hier der Mantel und der Schleier,
Den er trug zur Taufesfeier.
Hier das Kleidchen in dem Bündel. —
Lieber Gott, wie lieb und schön
War mein Bübchen anzusehn,
Wie ein dickes Christuskindel,
Da er saſs auf weichem Pfühlchen
In dem hohen Birkenstühlchen!
Und das Jäckchen in dem Päckchen,
Das zum erstenmal er trug
In dem Frühlingssonnenschein.

Damals war es viel zu weit,
Aber bald drauf viel zu klein; —
Nun, ich leg' es zu dem Kleid.
Handschuh', Strümpfe, — welche Beine! —
Und die seidene Kupuze,
Warm und weich, zu gutem Schutze, —
Alles sauber, neu und reine. —
Ach, das kleine Weidenstöckchen
Neben seinem Reiseröckchen.
Reisen sollte er darin; —
Ja er reiste, doch wohin — ?
Als ich's schlofs in die Kommode,
War ich müde bis zum Tode.

Aber das Schönste ist doch der Schleier, den das Kind bei der Taufe getragen hat.

Brand, der schmerzlich die Hände ringend dieses alles mit anhört, hat nicht den Mut, „ihren Tempel zu zerschmettern“. Da stürzt ein zerlumptes Weib, mit einem Kinde auf dem Arm, in das Weihnachtszimmer und verlangt heftig nach Kleidern. Die neue Entscheidung in Brands Leben wird dieses Mal zwar nicht von der tollen Gerd herbeigeführt, aber doch von einer, die der frei umherstreifenden, jedes Pflichtgesetz verachtenden Zigeunerbande angehört. Brand erschrickt bei „dieser Stimme, diesen Zügen“, die ihn offenbar an die Gerd erinnern; aber auch das Weib prallt zurück vor dem „schwarzen Mann, der zu predigen anfängt“, und weist mit Hohn seine Aufforderung zurück, ihm das Kind zu reichen, um es zu letzen. Sie will von nichts wissen, als von Krieg mit der Gesellschaft, welche sie ausgestofsen hat.

Da verlangt Brand von Agnes, dass sie der Frau

die Kleider des toten Kindes gebe, und zwar alles. Nach heftigem Seelenkampfe entschliefst sich Agnes dazu, und die Frau rafft die Sachen zusammen und geht fort.

Aber Agnes hat nicht alles gegeben, sie hat eins behalten:

Dieses Mützchen, das er trug
In der fürchterlichen Stunde,
Nafs von Thränen, — Todesschweifs, —
Das ich auf dem Herzen trug, —
O du zürnst mir nicht, ich weifs —

Da Brand sie hart anläfst:

Geh, wo deine Götzen walten —

reicht sie ihm, obwohl gebrochen, „freudigen Geistes", auch dieses Mützchen, damit er es der Frau nachbringe. Während Brand draufsen ist, vollzieht sich in ihr der plötzliche Umschwung. Sie steht erst unbeweglich still; allmählich geht der Ausdruck ihres Gesichts in strahlende Freude über. Da Brand zurückkommt, fliegt sie ihm jubelnd entgegen, wirft sich um seinen Hals und ruft:

Ich bin frei, Brand, ich bin frei.

Sie hat Jehovah, den unerbittlichen Gott des ehernen Gesetzes geschaut, sie wird nun sterben. Es vollzieht sich an Brand die tragische Ironie seiner eignen Schuld, die in der übertriebenen, lieblosen Forderung seines „Alles odes Nichts" besteht; er selbst hat jetzt die Forderung zu bestehn, entweder seiner Starrheit zu entsagen, oder alles zu verlieren. Aber „er hat keine Wahl".

Da wirft Agnes sich ihm von neuem um den Hals; sie fühlt sich müde bis zum Tode, er soll treu an ihrem Lager wachen. Brand beruhigt sie:

Schlaf, dein Thun ist heut' zu End'.

Sie sagt:

End' ja, — und das Nachtlicht brennt.
Ach, der Sieg nahm mir die Kraft,
Sog den letzten Lebenssaft.
Aber bald bin ich im Hafen!
Gutenacht — Brand!
Gutenacht! —
Gutenacht!
Dank, o Dank! — Nun will ich schlafen.

Er aber preſst die Hände auf seine Brust und philosophiert sich hinein in die trostlose Idee von dem „ewigen Gewinne des Verlorenen“. — —

Die neue groſse Kirche ist an Stelle der alten, deren Abbruch die Leute mit Angst und Entsetzen beigewohnt haben, erbaut; der Einweihungstag ist da, und die Gemeinde samt Küster und Schulmeister, sowie die offizielle Welt, der Vogt und Superintendent (Propst) haben sich gerüstet, den Tag zu einem glänzenden zu gestalten. Silberner Pokal mit Inschrift, Reden und Gesänge, Aufzüge —, alles ist vorbereitet, den uneigennützigen Gründer des neuen Werkes zu feiern. Selbst ein Ordensband lauert im Hintergrunde.

Aber Brand sitzt teilnahmslos schon in der Frühe des Morgens an der Orgel und spielt, „wie einer, der spricht, klagt und Abschied nimmt“; als ob „eins tröste und das andere leide“. Und der Küster schildert ihn:

Sein Herz ist wie ein leck Gefäſs,
Stets bis zum Laufen übervoll,
Es leckt und leckt. —

Er weint um Weib und Kind. Der Bau, von dem er Tröstung gehofft, mutet ihn jetzt gespenstisch an, drückt ihn wie der Deckel eines Sarges; den Ton der Orgel vermag er nicht zu zwingen, er klingt wie der einer gesprungenen Glocke, und Gott selber scheint ihn wie im Grimme von der Schwelle fortzuweisen. Was die Menschen vorbereiten, scheint ihm fratzenhaft, er möchte zum tiefsten Grunde fliehn und sich zu den Höhlen der wilden Tiere fortstehlen.

In diese Stimmung fällt das Wort des Vogts, der kalt die Konsequenzen zieht und Brand ermahnt, „die Ohren steif zu halten", nicht eben besänftigend. Brand hat nicht erkannt, daſs sein Bau der Kirche notwendig die Deutung zur Folge haben muſste, er beabsichtige damit eine Wirkung für die Zukunft, im Sinne des Strebertums. In der That faſst die offizielle Welt den Bau in diesem Sinne auf. Hier heiſst es:

Was einer thut, ist unerheblich,
Doch daſs er's thut, niemals vergeblich.

Der Vogt versteht den unmutigen Ausbruch Brands ebensowenig, wie dieser die selbstverständliche Auffassung des geschulten Beamten.

Die Szene wiederholt sich noch einmal, wenn auch mehr ausgeführt und spezieller Brands geistliche Stellung anlangend, mit dem Propst. Ibsen liebt es zuweilen, zwei Vertreter eines und desselben Gedankens

einzuführen, so im Peer Gynt einen Beauftragten des Teufels und diesen selbst. Auf die Geistlichen, als die Vertreter der landläufigen Moral und des konventionellen Schicklichkeitsbegriffs, hat es der Dichter nun einmal abgesehn; und in der That, er verfolgt das lutherische Pfaffentum mit einer unerbittlichen Energie, mit der ganzen Sicherheit seines Genies. Er schleudert wie der Lappe seinen Lasso in eine dichte Renntierherde und holt sich das bestimmte Tier, den fettesten Bock, heraus. Pastor Strohmann in der „Komödie der Liebe", Hilfsprediger Rörlund in den „Stützen der Gesellschaft", Pastor Manders in den „Gespenstern" gehören dieser unvergleichlichen Galerie an, nicht zu vergessen den Schriftgelehrten Hekabolios in dem „Kaiser und Galiläer" und den „Magern" im Peer Gynt.

Ob unsern Propst ein Maler nicht schon nach folgenden Äufserungen porträtieren könnte? Er tritt nämlich auf mit den Worten:

O meine Kinder, — meine Schafe —!
Verzeiht, mein Bruder in dem Herrn
Und Amt, — ich rede wie im Schlafe.
Das Fest, wo alle Geister fliegen, —
Die Predigt, die ich einstudierte
Und gestern nur noch memorierte, —
Ist ganz mir in den Kopf gestiegen.

Er mifsversteht Brands Äufserung, dafs in das neue Haus nur ein Mensch eintreten solle, der rein:

Das kommt von selbst schon, nur Geduld!
Die hohe Wölbung hell und licht
Zieht Euch die Leute an, dafs nicht
Ein einziger kommt ungewaschen. —

Und dann die schöne Resonanz!
Steht man am reichgeschnitzten Pult, —
Die Worte fliegen, nicht zu haschen;
Aus einem werden gleichsam zwei;
Das mehrt den Glauben und den Glanz
Um hundert, wenn nicht mehr, Prozent.

Er findet's ganz natürlich, dafs Brand bleich ist und sich angegriffen fühlt:

— Ganz begreiflich! Solche Hetz! —
Ohn' Hilf' vom Staate, vom Gesetz! —
Doch jetzt ist ja das Schwerste über, —
Ein schöner Festtag winkt uns, Lieber.
Nur ja nicht bang! In ganzen Haufen
Sieht man sie nach dem Pfarrhof laufen;
Und Eure Amtsgenossen haben
In reicher Zahl sich auch versammelt.
Wer kommt Euch gleich an Rednergaben!
Der beste neben euch nur stammelt!
So eilt man denn mit offnem Arm
Euch zu empfangen, gern und warm. —
Und nun das Werk, das so geglückt,
Das man so prächtig ausgeschmückt! —
Der heut'ge Text, so tief und innig! —
Dann Eure Wirtschaft —! Eben bin ich
Den ganzen Pfarrhof durchgeschritten;
Man hat das Kalb just aufgeschnitten;
In Wahrheit, Brand, ein köstlich Tier!
Ich wette, Mühe hattet Ihr,
Bis Ihr solch leck'res Stück gefunden,
Und das in dieser teuren Zeit,
Wo für ein Pfund, selbst von den Kunden,
Man fordert fünfundsechzig Pfennig! —

Nun aber kommt er auf dem wahren Punkt, Brands Stellung in seinem Amte und zu seiner Gemeinde zu sprechen. Er, der erfahrene Weltmann, kennt ja dergleichen jugendliche Extravaganzen:

Nun, lieber Gott, ich will nicht lästern, —
Man ist ja jung, voll Geist, da brennt's,
Kommt eben aus der Residenz,
Verkehrt nicht mit den Kaffeeschwestern.

Aber nun müsse dem Zerwürfnis definitiv ein Ende gemacht werden. Wie die Kirche im wesentlichen doch nur dem Staatszweck diene, so bedürfe es auch hier der Unterordnung und Nivellierung und des Verzichtes auf jede individuelle Stellung und Entwickelung. Der Glaube habe sein Recht, das Leben aber gleichfalls:

Sechs Tage seufzt man unterm Joche,
Am Sonntag fühlt man sich gerührt;
Wär' Gottesdienst die ganze Woche,
Wer käm' zur Kirche noch kutschiert!

Und so stellt er denn seine Forderung und will das Fest in dem Sinne feiern, dafs Brand sich zu fügen verspreche. Denn

Zieht ja die Zeitmontur mir an! —
Der Korporal, die Hand am Stock,
Prügelt den Takt ein einem Schock.
Denn unser Führerideal
Ist doch zur Zeit ein Korporal.
Und wie der Korporal die Seinen
Zur Kirche führt, abteilungsweise,
So gehn die Pfarrer den Gemeinen
Den Weg voran zum Paradeise.
Leicht ist's, auf der Autorität
Ja doch der ganze Glaube steht.

Brand fährt natürlich auf, sieht aber zugleich ein, in welche Gefahr er sich begeben, da er sich mit der offiziellen Welt eingelassen hat. In seiner fürchterlichen Einsamkeit sehnt er sich nach einem Menschen, und da

kommt gerade Einar, der von Agnes aufgegebene erste Geliebte, Brands Jugendfreund, der lebenslustige Maler, der, nachdem er Talent und Gesundheit eingebüſst, unter die Frommen gegangen ist, aber als Missionär „nur mit schwarzen Seelen zu thun hat“.

Und nun kommt die Entscheidung. Statt die Kirche dem Volk zu öffnen, wirft Brand die Schlüssel in den nahen Strom und sagt sich von allem los, was ihn an diese Stelle fesselte. Die Menge folgt ihm willig, und er zieht über das öde Gebirge hinaus, um eine neue Lehre der Freiheit zu verkünden.

Kommt denn, ihr, die frisch und jung,
Fort aus dieser Niederung,
Abzustäuben, abzuschütteln
Staub von Schuhen und von Kitteln;
Folget meinem Siegeszug!
Aus sei es mit Lug und Trug!
Freiheit habt ihr euch erkoren!
Fort, zerreiſst die feigen Pakte!
Fort mit Jammer, fort mit Not!
Aus der Halbheit neu geboren
Schlagt den Feind, der euch verschworen,
Krieg auf Leben und auf Tod!

Der Umschlag beim Volke bleibt natürlich nicht aus. Als auf der Höhe des Gebirges die Leute müde werden und der Hunger sich geltend macht, bedarf es nur noch der väterlichen Ermahnung des Propstes und der vom Vogt erdichteten Nachricht, es habe ein groſser Heringszug sich in dem heimatlichen Fjorde verlaufen, um die Menge zur Umkehr zu bewegen. Brand wird mit Steinwürfen in die Gebirgswüste getrieben, wo er die Gerd

antrifft, die als sein äufserster Gegensatz, und darum seine notwendige Ergänzung, bestimmt ist, die geistige Wandlung in ihm zu bewirken.

Noch einmal überdenkt er den ganzen Jammer seiner Zeit:

In den krummen Grubengängen,
Wo die Wasser tropfen, träufeln,
Sieht man sich die Menschen drängen
Und verkrümmt an Seel' und Rücken
Mit des Zwerges gier'gen Blicken
Sich zum blanken Erze bücken.
Fremdes Leid rührt nicht das Herz,
Fremd bleibt da der eigne Schmerz. —
Welch ein Hasten und ein Eilen! —
Und sie hämmern, münzen, feilen,
Gleich als ging's zu allen Teufeln;
Und der Tag verliert sein Licht,
Niemand kennt mehr eine Pflicht, —
Und sie weinen und verzweifeln.

Ohne Wirkung bleibt auf ihn der gewaltige „Chor der Unsichtbaren“. Indem er sich schmerzlich nach Alf und Agnes sehnt, erscheint ihm, in der Gestalt der letzteren, „der Versucher in der Wüste“ und sagt ihm, dafs alles ja nur ein böser Traum gewesen, dafs sie beide lebten und ihn erwarteten; aber wieder würde er sie verlieren, wenn er nicht jenen drei schrecklichen Worten entsagte, seinem Alles oder Nichts.

Das vermag er noch immer nicht; „er will, was er sonst geträumt, erleben, dem Gedachten Wesen geben, seines Traums Gespensterreigen reiten, frei und offen und ohne Hoffen“. Darauf flieht die Erscheinung mit einer Verwünschung.

Die hierauf folgende Szene mit Gerd ist nicht ganz klar. Der Versucher ist in der Gestalt des Habichts davongeflogen. Dieser stellt, wie erwähnt, in den Augen der willensschlaffen Gerd das unerbittliche Pflichtgesetz dar; dem Brand erscheint er nur als der Versucher. Darum sagt er:

O, vergebens ihn zu fassen! —
Oft zwar sieht es aus, er sei
Herzgetroffen von dem Blei;
Aber nahst du dich, um eben
Ihm den Gnadenstofs zu geben,
Hebt er sich mit einem Schrei,
Necket, locket dich aufs neu'.

Gerd hofft ihm endlich beizukommen, da sie eines Rentierschützen Flinte statt mit Eisen mit Silber geladen habe. Aber jetzt sieht sie „den Pfarrer“ genauer an und entdeckt seinen lahmenden Fufs, das Blut an Stirn und Händen und die heisere Stimme; sie ruft aus:

Wundenmale! — Blut im Haar!
Wie der Dornenkrone Zacken
Deine Stirne beifsend packen! —
Deine Finger feucht und klamm; —
Hingst du nicht am Kreuzesstamm? —
Das geschah vor langen Zeiten, —
Vater hat es oft erzählt,
Und er nannt' 'nen andern Namen, —
Einen, den man auserwählt
Für die Armen, Blinden, Lahmen! —
Doch nun weifs ich es zu deuten:
Du bist's selbst —

Entsetzt weicht Brand zurück. Sie bietet ihm die Flinte an, und da die Wolken sich brechen, erkennt er, wo er

steht: am schwarzen Berge mit Gerds Eiskirche. Der unmittelbare Vergleich mit Christus, dem Lehrer der Liebe, hat seinen Starrsinn gebrochen, sein Herz erweicht. Er sehnt sich tausend Meilen fort, nach Süden,

Nach der Sonne warmer Fülle,
Nach des Herzens Kirchenstille, —

nach Frieden! Nun ist die Zeit gekommen, wo er wieder weinen und beten kann. Strahlenden Blicks und gleichsam verjüngt sinkt er in die Kniee.

Aber über Gerd kommt wieder der finstere Geist; sie schiefst nach dem Habicht, der fallend aus seinem Federkleide „tausend Flocken, Flaumen, Federn von den schwarzen Bergesseiten gleiten läfst“. Brand sieht die Lawine kommen, erkennt die Vergeltung „für die Sünde im Geschlecht an dem Letzten“ und ruft, sich unter den stürzenden Schneemassen krümmend:

Sag mir, Gott, im Todesgraus:
Reicht nicht zur Errettung aus
Manneswillens quantum satis?

Indem die Lawine beide begräbt und das ganze Thal ausfüllt, ruft eine Stimme durch das Donnergekrach:

Er ist deus caritatis!

Der redliche Wille das Richtige zu erfassen und dessen endliche Erkenntnis genügt zur Errettung. Denn „Gott ist die Liebe“.

Peer Gynt.

Die geistige Welt hat zwei Pole: den Willen und die Vorstellung. Vereinigt erscheinen sie in dem Menschen von höchster Vollendung, getrennt bilden sie einseitige Charaktere und unzureichende Talente. Tritt der Wille oder die Vorstellung in einem Menschen in einer Übertreibung auf, so wirken sie notwendig zerstörend und dadurch tragisch; doppelt tragisch, wenn dem einseitig Strebenden die Möglichkeit gegeben ist, sich harmonisch zu entwickeln, das heifst das Fehlende in sich aufzunehmen, und wenn er trotzdem blind daran vorübergeht.

Brand mit seiner einseitigen Willensforderung erkennt nicht die ihm vom Schicksal freundlich dargebotene Ergänzung in dem liebereichen Phantasieleben seines Weibes. Erst die wahnsinnige Phantasie einer willensschlaffen Gerd bringt ihn zur Besinnung. Peer Gynt, leidend an dem Übermafse der Phantasie, vermag nicht den Entschlufs zu fassen, „gerade hindurch“ zu gehen und die Welt in ihrer Verständigkeit und moralischen Nüchternheit zu erfassen. Wie in dem deutschen

Liede sucht er das Glück „dort wo er nicht ist“ und geht an seinem wahren Heil vorüber.

Die Phantasie, die Vorstellung von den Dingen, ist die Grundlage aller Poesie; aber nur die durch den Verstand gezähmte und geordnete Phantasie. Sie gleicht dann einem edlen Pferde, das stolz seinen Reiter trägt und mit ihm gleichsam zusammenwächst; es ist das Bild des Kentauren in der schönen Welt des Griechentums. Ungezähmt spottet es jeder Schranke, überschlägt und zerstört sich.

Die Phantasie kann je nach dem Standpunkt, den der damit Behaftete einnimmt, tragisch wirken und komisch. Don Quijote ist eine tragische Erscheinung, nicht weil er Prügel im Übermafse erhält und es ihm auch sonst herzlich schlecht geht, sondern weil es ihm mit allem, was er anfafst und wobei er Schiffbruch leidet, heiliger Ernst ist. Komisch wirkt dagegen die Phantasie bei allen denjenigen Menschen, welche mit ihr spielen, wie ein Kind mit Seifenblasen, und nichts wollen als sich und andere ergötzen. Es sind die Lügner in der Komödie, die Erzähler von Schiffer- und Jagdgeschichten. Das Walten ihrer Phantasie gibt ihnen eine gewisse Überlegenheit, ganz besonders beschränkten, hausbackenen Menschen gegenüber. Der Aufschneider in der Bauernschenke bildet einen stets willkommenen Gegenstand der humoristischen Malerei. Soviel mir bekannt, hat in neuerer Zeit der spanische Dichter Alarcon das Lügenthema zum erstenmal dramatisch verwertet in seiner „verdächtigen Wahrheit“ (la verdad sospechosa).

Ihm sind dann die Dichter aller Nationen gefolgt, namentlich Corneille mit seinem Menteur, und Goldoni, dessen Bugiardo es den Leuten sehr verdenkt, wenn sie seine Lügen anders benennen als spirituose invenzioni. Von einem solchen Lügner sagt Moritz Rapp[1]) ganz richtig: „Er denkt sich in jede vorgestellte Situation so lebhaft hinein, dafs er völlig dabei ist und die Phantasie mit ihm durchgeht“. Indem er fortfährt: „man könnte sagen, der Dichter schildert hierin nichts anderes als das Dichternaturell selbst, dem jede gegebene Situation sich in der Phantasie sogleich zu einer angeschauten Realität organisiert“ — berührt er das Typische im Charakter des Peer Gynt und zugleich das Tragische, indem diese Anlage notwendig zu schweren Konflikten mit der nüchternen Gesellschaft führen mufs. Aber zugleich liegt darin die Erklärung, wie ein wahrer Dichter ganz von selbst auf diesen scheinbar so seltsamen Stoff kommen kann.

Unserm Dichter wurde das Thema aber auch aus andern Gründen notwendig ein geläufiges. Die Norweger sind mit einer ungewöhnlich regen Phantasie begabt. Ist die Dunkelheit die Mutter der Vorstellungen, so mufs die lange nordische Winternacht ganz von selbst die Phantasie anregen, welche hier in der That Wasser und Land mit den Erscheinungen der Geisterwelt bevölkert. Der lichte, monatelang währende Sommertag regt sie nicht weniger auf; die Leute entziehen sich

---

[1]) Spanisches Theater, Bd. VII, S. 180.

gleichsam dem Schlafe, indem sie ihn für den Winter aufsparen; das lange Wachen macht sie gereizt; sie schauen in der stundenlangen Mitternachtsdämmerung die Dinge im geisterhaften Lichte und entsetzen sich bei den einfachsten Erscheinungen. Man mufs die norwegischen Volks- und Huldremärchen von P. Chr. Asbjörnsen [1]) lesen, um von der nervösen Gereiztheit dieser Leute eine Vorstellung zu bekommen. Bei den Lappen steigert sich diese oft bis zur Ekstase. Dazu kommt die Natur des Landes, das im wesentlichen nichts anderes ist als eine weite Wald- und Gebirgswüste. Als die grofsen Reichtumsquellen des Fischfanges und der Schiffahrt noch nicht erschlossen waren, das Holz noch wertlos in den Wäldern faulte, trieb der Hunger das Volk nach Süden, indem es halb Europa in Schrecken setzte und ausraubte. Aber nicht der Hunger allein war die Ursache der Wikingszüge. Man hatte von dem lichten Süden gehört, wo es keinen Winter gab, dafür schöne Frauen und perlenden Wein, ja Königstöchter und leicht zu erlangende Kaiserreiche; das regte die Phantasie des Norwegers an und trieb ihn von der väterlichen Felsscholle hinaus auf das offene Meer. Noch heutzutage wird nirgends mehr gereist, als in Norwegen; reisen aber bedeutet hier nach dem Süden gehn; es ist im wesentlichen eine Befriedigung der Phantasie, der Sehnsucht nach dem Lichte und der Sonne. Die Zurück-

---

[1]) Norske Folke- og Huldreeventyr. Köbenhavn 1879.

bleibenden, das eigentliche Volk, suchen dieselbe in einer andern lichten Welt, in den Märchen.

Ich denke mir unsern Dichter in der Weihnachtszeit des Jahres 1864 oder 1865 am römischen Herde sitzend, wie er in das Feuer blickt und seine Gedanken zu der nordischen Heimat schweifen. Er hat diese Stimmung selber in einem kleinen Gedichte: „Verbrannte Schiffe“ [1]) ausgesprochen; nicht blofs der Rauch seiner Schiffe zieht nach Norden, es reitet auch ein Reiter — das sind seine Gedanken und Träume — allnächtlich zu der verschneiten Heimat. Es wäre so natürlich, wenn er alle seine Bücher zu Hause gelassen und nur die Märchen seines Volkes mitgenommen hätte, die er vielleicht auf seinen Wanderungen in Söndmöre und im Romsdal aus dem eignen Munde der Leute vernommen hatte. Alle die wunderlichen Erscheinungen der Märchenwelt an sich vorübergleiten lassend, mag seine Phantasie an der eigentümlichen Jägergestalt des Peer Gynt gehaftet haben, der mit seinen beiden Hunden auszieht, weder vor Bären und Wölfen, noch vor Trollen und Menschen Furcht hat und überall siegreich seinen Willen durchsetzt. Der Troll glaubt seinen Bären sicher vor Peter (Peer), weil derselbe seine Hände noch nicht gewaschen habe. Da thut Peer Gynt dieses mit seinem eignen Wasser und schiefst den Bären.

Aber das Wunderbarste ist seine Begegnung mit dem Böig, dem „Bogigen, Krummen“, der sich „kalt, schleimig

---

[1]) Brändte Skibe, Digte S. 178.

und grofs“ um die ganze Gruppe der Säterhütten legt und ihn nicht durchläfst.

Doch hier mag das Märchen selber sprechen.

Wer bist du? fragte Peer, denn er fühlte, dafs es sich rührte.

Ei, das ist der Böig, der Krumme! antwortete es. Da war nun Peer Gynt ebenso klug. Ich mufs aber doch irgendwo durchkommen, sagte er und ging ein Stück weiter herum. Aber er traf wieder auf etwas, das ebenso grofs, kalt und schleimig war.

Wer ist das? fragte Peer Gynt.

Ei, das ist der Krumme! antwortete es wieder.

Nun, du magst gerade oder krumm sein, so mufst du mich doch durchlassen, — sagte Peer, denn er merkte nun, dafs er rings im Kreise ging und dafs der Krumme sich um die Säterhütten geringelt hatte. Da zog er sich ein wenig zusammen, und so kam Peer zum Säter. Drinnen aber war es nicht heller als draufsen, und so tastete er rings an den Wänden, um seine Büchse daran zu lehnen und seinen Schnappsack abzulegen. Aber wie er recht dabei war, bemerkte er wieder das Kalte, Grofse und Schleimige.

Wer ist da? rief Peer.

Ei, das ist der grofse Krumme, — antwortete es, und wo auch immer er anfafste oder zu gehn versuchte, traf er auf den Ring vom Krummen.

Hier ist nicht gut sein, dachte Peer; dieser Krumme ist draufsen und drinnen. Aber ich werde diesen Krängler schon kriegen. So nahm er denn seine Büchse,

ging hinaus und tastete weiter, bis er den Kopf jenes fand.

Was bist du denn? fragte Peer.

Ich bin der grofse Krumme aus dem Etnedal, erwiderte der Riesentroll.

Da wartete Peer Gynt nicht lange und schofs ihm drei Kugeln mitten in den Kopf.

Noch eins! sagte der Krumme.

Aber Peer verstand das besser; denn hätte er noch einmal geschossen, so wäre die Kugel auf ihn abgeprallt. So griff er denn mit seinen Hunden den Krummen noch einmal an und kam in den Säter.

Dieser Darstellung mufs man sich erinnern, wenn man in Ibsens Dichtung auf den „Krummen" trifft und ihn nicht zu deuten vermag; er ist wahrscheinlich nichts anderes als der geheimnifsvolle, märchenhafte Keim, welchem die grofse Dichtung entsprossen ist; das unbegreifliche Etwas, das jeder Dichtung zu Grunde liegt und deren eigentlichen Zauber bildet. Dergleichen bleibt wunderbar und rätselhaft, auch wenn eine andere mühsame Deutung gelingen sollte. Hebbel konzipierte die Idee zu seinem „Rubin", als ein Lichtstrahl von einem Kieselsteinchen im Wege sein Auge traf. Goethe hat von seinem Faust die „Hexenküche" mit zuerst erdacht. So dürfen auch wir vielleicht die märchenhafte Szene mit dem Krummen als diejenige ansehn, welche sich zuerst dem Auge des Dichters dargestellt hat. Mit diesem Grundakkord hat die Dichtung ihren

Anfang genommen und er klingt durch dieselbe hindurch bis zu deren Schlufs.

Ohne diese Grundlage des Märchenhaften ist Peer Gynt nicht zu verstehn, die Verschmelzung von Erlebtem und blofs Vorgestelltem, die Ineinanderfügung von Subjekt und Objekt, Welt und Schein, Realismus und Idealismus sonst nicht zu entwirren. Peer Gynt ist ein Mensch, der träumt, was er erlebt, und erlebt, was er träumt. Er wandelt zwischen all den Menschen wie einer, der ein Märchen aufführt mit dem Anspruche, dafs man ihm glaube, weil es eben ein Märchen ist und er an seiner Wahrheit nicht zweifelt.

Ibsen hat denn auch die ganze Dichtung mit Zügen aus den Märchen seines Volks ausgestattet. Nicht blofs die Geschichte vom Teufel in der Nufs ist einem Märchen entnommen [1]; es treten hier schon die drei Säterinnen mit ihren Geliebten auf [2]; die Grüne mit ihrem Kinde, welche dem Peer Gynt den Bierkrug anbietet [3]; die rollenden Knäuel [4]; selbst so bedeutende Gedanken, wie dafs Himmel oder Hölle gleichviel seien, nur nicht eine fade Weiterexistenz, finden sich schon hier [5]; ebenso dafs man, um ein Troll zu werden, das rechte Sehen verlernen und schielen müsse [6]. Sogar einzelne Bilder, die durch ihre Prägnanz auffallen, wie das „Zischen des

[1]) Asbjörnsen, Eventyr, S. 44.
[2]) a. a. O. S. 154. 157.
[3]) a. a. O. S. 134.
[4]) a. a. O. S. 130. 137.
[5]) a. a. O. S. 148.
[6]) a. a. O. S. 139.

Sägeblatts unter der Feile", lassen sich auf diese Quelle zurückführen [1]).

Aber der Held unserer Dichtung hat auch von jeher in der Märchenwelt seiner Heimat gelebt. Sein Vater war der reiche Bauer Jōn Gynt, der es verstanden hatte in kurzer Zeit das ererbte Vermögen durchzubringen. Während in Brands Elternhause der Geiz herrschte und die Engherzigkeit, so dafs er sich immer einsam und zum Grübeln geneigt fand, hat Peer seit seiner frühesten Jugend an dem Saus und Brause teilgenommen, ist er umschmeichelt worden von dem klugen Pfarrer, dem Kapitän und den Zechgenossen, die ihm Ruhm und Gröfse verheifsen hatten. Dann hat er, nachdem „aller Hochmut zu Fall gekommen und Schmalhans an Stelle des reichen Jon in das Haus eingezogen", in den dürftigsten Verhältnissen mit seiner Mutter Åse gelebt und ist von ihr in die Phantasie- und Märchenwelt eingeweiht worden. Sie selber stellt das so dar:

Wir hielten zusammen wie Baum und Rinde,
Seit mein seliger Mann aufs Trinken sich legte
Und allerlei tolles Aufsehn erregte.
Das Geld schmolz, wie in der Sonne die Butter;
Der Junge safs zu Haus' bei der Mutter;
Wir wufsten nichts Bess'res als vergessen.
Mit dem Manne zu kämpfen nicht hatt' ich den Mut;
Vielleicht war ich auch zu schwach, zu gut.
Mit dem Schicksal zu ringen ist gar zu vermessen;
Man sinnt nur die Sorgen abzuschütteln
Und von den Gedanken sich zu befrei'n,
Die an dem gequälten Herzen rütteln.

---

[1]) Asbjörnsen, Eventyr, S. 167.

Der eine betäubt sich mit Branntewein,
Der andre lügt. — Wir erzählten uns Märchen
Von Prinzen und Zauberern, manchem Pärchen
Auf der Flucht, weil der Ritter die Braut geraubt[1]).

Man sieht also, überall das Gegenteil von der Jugend Brands; nirgends Enge, sondern weiter Ausblick. Peers Vater hat das ererbte Vermögen verschwendet und auf das „Gyntsche Geschlecht“ keine Rücksicht genommen, während Brands Mutter für das Geschlecht ihre Seligkeit verspielt hatte. Brand will diese Sünde wieder gut machen. Peer Gynt aber fühlt sich nach dieser Seite hin frei. Zu dieser allgemeinen freien Stellung kommt seine Mutter, die ihn verzieht, seine Phantasie überreizt, ihn zur Lüge förmlich verführt. Fast alle früh verdorbenen Menschen haben lügenhafte Mütter gehabt, sagt Torvald in der „Nora“. Kein Wunder, wenn diese Körner auf einen dankbaren Boden fallen und Peer die fremde Braut später wirklich entführt. Und der Sohn liebt seine Mutter nicht blofs als Kind, sondern auch mit der ganzen Sympathie der geistigen Übereinstimmung. Sie hängen in der That zusammen wie Baum und Rinde, einer steht für den andern ein und schützt ihn. Als man nach dem Brautraube Peer bedroht, tritt Mutter Åse, obwohl über die That des Sohnes erzürnt, sogleich seinen Feinden entgegen:

Was, prügeln ihn! — Zurück, ihr Flegel!
Auch ich hab' Zähne und krumme Nägel!

---

[1]) Die Übersetzung dieser und der folgenden Stellen ist die meinige. H. Ibsen, Peer Gynt. Leipzig, Bernh. Schlicke, 1881.

Peer aber wagt sein Leben, als es sich darum handelt, an das Sterbebett seiner Mutter zu eilen. Sie schilt und verzieht ihn in einem Atem: raufen soll er nicht, sie gerät aber aufser sich, wenn sie sich vorstellt, dafs er der Unterliegende sein könne. Wie reizend charakterisiert nicht dieses Verhältnis die erste Szene, da Peer Gynt die scheltende Mutter auf den Rücken nimmt und mit ihr „Bock und Peter spielt“, aber schliefslich sie auf das niedrige Dach der Mühle setzt und schelmisch ermahnt, nicht mit den Beinen zu strampeln, weil das Dach in Stücke gehn oder sie fallen könne. In ihrer komischen Wut wünscht sie allerdings, er möge den Hals brechen. Als ihr aber erzählt wird, nach Hägstad, wohin Peer zur Hochzeit gegangen, sei auch sein Gegner, der Schmied eingeladen, „der auch nicht schlecht haue“, ringt sie die Hände und bricht aus:

Treffen sie den armen Jungen,
Schlagen sie gewifs ihn tot.

Dafs eine solche Mutter und eine solche Jugend Peer Gynt vollkommen demoralisieren mufsten, ist klar. Nirgends Strenge, kein fester Grundsatz; Schmeichelei und Zerfahrenheit hat sich seiner von Jugend auf bemächtigt. Er sieht die Dinge nicht wie sie sind, sondern mit einem Auge, das durch die leuchtenden Farben der Phantasie überreizt und verdorben ist. Er lebt und webt nur in Sagen und Märchen. Wenn er die Wolke erblickt, hat sie die Gestalt seiner Mutter mit einem Besen, oder eines Reiterzuges, den er selbst anführt.

Sein Rofs hat Silber an allen Vieren,
Ihn selber Säbel und Handschuh zieren.
Faltig umgibt ihn der Mantel von Seide,
Herrlich klirrt das Schwert in der Scheide.
Seht, welch ein Anstand, er sitzt auf dem Pferde
Leuchtend, als schiene die Sonne zur Erde. —
Unten da stehet das Volk auf den Gassen,
Weifs sich vor Jubel und Lust nicht zu lassen,
Schwenken die Hüte, verbeugen, verneigen sich,
Kaiser Peer Gynt und die Edlen zeigen sich. —
Nun läfst er Münzen aufs Pflaster rieseln,
Gleich einem Schauer von wertlosen Kieseln;
Reich werden alle, wie Grafen und Prasser,
Peer Gynt reitet quer über die Wasser.
Englands Prinz steht am Strande und wartet,
Englands Jungfraun auch, reizend geartet.
Englands Herzög' und Grofse erheben sich,
Englands Kaiser setzt ihn neben sich,
Nimmt seine Krone vom Haupt und sagt — —

Die darauf folgende Antwort des vorübergehenden Schmieds Aslak enthält das Urteil der Welt über solche Phantasieen in einer härteren Form, als Mutter Åse es thut, da Peer ihr seinen berühmten Rentierritt am See Gendin erzählt, den allerdings nicht er, sondern schon vor vielen Jahren ein anderer gemacht hat. Auf dieser Lügen-Jagdgeschichte ertappt, hat Peer sofort das entschuldigende Wort in Bereitschaft:

Ihm wie mir ist es passiert;
Ei, das kann sich wiederholen.

In der That ist ihm in seinen Erzählungen Zweck der Geschichte die Geschichte selbst. Er begreift nicht, dafs die Leute — wie die Kinder — fragen, ob dieselbe auch wahr sei. Ihm könnte sie passiert sein,

und somit ist sie für ihn wahr. Dafs er ein Lügner sei, versteht er nicht. Der Widerspruch der Leute reizt ihn nur zu neuen Übertreibungen, neuen Geschichten, in denen er immer die Hauptrolle spielt; denn durch all sein phantastisches Gebahren blickt das Verlangen hindurch, etwas zu bedeuten, sich trotz seiner Lumpen den Menschen überlegen zu zeigen, sich aufzuspielen und ihnen zu imponieren. Dafs er von all dem Gewollten genau das Gegenteil erreicht, die Leute erbittert, ihren Zorn und Hafs, ja ihre Verachtung auf sich ladet, merkt er nicht, oder beachtet er nicht, weil er selber an seiner eigenen grofsen Zukunft, seinem „Kaisertume", keinen Augenblick zweifelt. Er sagt:

Ob ich Ambofs oder Hammer —
Lafs — auf andre fällt der Jammer!

und weiter:

Was ist unerreichbar, Mutter!

Natürlich versäumt er darüber, wie alle Phantasten, das nächste. Während er auf dem Rentierbock geritten, hat Matz Mōen die Tochter des reichen Hägstadbauers „stibitzt". Schon ist die Hochzeit angesetzt. Das bringt Peer jedoch nicht im mindesten aus der Fassung; freilich nur so lange, als er mit der Mutter zusammen ist. Da er den Hof vor sich liegen sieht, fühlt er es um sich her wispern und pispern, die Stimmen der Leute, die zur Hochzeit gehen. Er möchte am liebsten umkehren, da er seine zerrissenen Kleider beschaut. Aber mit dem Fufse stampfend ruft er:

Könnt' ich mit einem Griffe, wie'n Schlächter,
Aus der Brust die Verachtung ihnen reifsen!

Und da nun vollends der Hallingtanz erklingt, hält es ihn nicht länger:

Tod und Teufel, — ich mufs bei dem Fest sein! —
Was scheert mich die Mutter, — mag's auch der Rest sein! —

Die Szene auf dem Grasplatz im Hägstadhofe gehört ebenso nach der dramatischen wie der technischen Seite zu dem besten, was Ibsen gedichtet hat. Man denke sich ein Dutzend Personen mit den verschiedensten Interessen, die durcheinander wogen in den eigentümlichsten Kombinationen; eine Welt aller nur denkbaren Gefühle; Liebe und Hafs; tolle Geschichten neben ruhiger Überlegung; tanzende Paare, betrunkene Menschen, schliesslich der Brautraub: — und alles bereitet sich vor, vollzieht sich vor unseren Blicken, ohne jemals eine Lücke zu lassen oder uns zu verwirren. Man glaubt einen jener kunstvollen norwegischen Teppiche vor sich zu sehen, welche bei dem reichsten Muster harmonisch wirken, wie die Zeichnung eines Farbenkünstlers.

Der Brautraub Peer Gynts ist aber nur das äufsere Ereignis; zugleich mit ihm vollzieht sich ein anderer tief innerlicher Umschlag.

Peer hat unter den Hochzeitsgästen ein Mädchen getroffen, die Tochter eines überfrommen Vaters, eines sogenannten „Lesers“.

Welch Wesen! So hab' ich's noch nicht gesehn!
Ganz Demut vom Kopf bis zu den Zeh'n,

Den Blick auf die weifse Schürze gesenkt,
In der Hand ein silberbeschlagenes Buch,
Darauf das weifse linnene Tuch. —
Und wie sie sich an die Mutter drängt —!

Diese Solveig ist der Stern seines Lebens. Er fordert sie zum Tanze auf, wie sie aber seinen Namen hört, tritt sie bestürzt zurück. Da überkommt ihn der Unmut, er trinkt Branntwein und erzählt den Leuten seine tollsten Geschichten. Das entfremdet ihn der Geliebten erst recht.

Du schämst Dich, — seh' wohl wie'n Vagabund aus?

Sie begütigt ihn etwas und bittet, sie in Ruhe zu lassen. Da bricht er aus:

Nein, ich komme zu dir, — nimm dich in Acht —
Als ein Ungeheuer um Mitternacht!
Und hörst du etwas, das schnaubt und kraut,
So denke nur nicht, dafs der Kater miaut,
Ich kratze und beifse dich, nicht um zu scherzen;
Ich sauge dein Blut ganz nahe dem Herzen.
Deine kleine Schwester, die fresse ich ganz —
Denn ein Wärwolf bin ich — —

Da schweigt er plötzlich und fleht voll Angst:

— o komm zum Tanz! — —

Nun warst du recht häfslich —

sagt Solveig und geht von ihm fort.

Da entführt Peer die Braut, Ingrid, die im Stabbur sitzt und von ihrem Bräutigam nichts wissen will. Dieser Brautraub am Hochzeitstage kommt schon in dem Ibsenschen Jugenddrama Olaf Liljekrans vor [1]).

---

[1]) Vasenius, Henrik Ibsen, Stockholm 1882, S. 88.

Das ist aber Peer Gynts groſser definitiver Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft.

Er hat Ingrid auf das Gebirge getragen, „wie ein Kalb“, verstöſst sie aber schon nach kurzer Zeit, trotz ihres Flehens und all ihrer Versprechungen, ihm Reichtum zu verschaffen. Die Leute sind zu seiner Verfolgung hinter ihm. Auch Mutter Åse sucht ihn, und Solveig bittet dieselbe, ihr von Peer zu erzählen, womöglich „alles“.

Alles? — Da würdest du müd'.
Nein, Mutter Åse, eh' das geschieht,
Da würdet zu sprechen Ihr eher müd'.

Peer weiſs nichts von der Neigung der Geliebten zu ihm. Er stürzt sich in einen Sumpf von sinnlichem Genuſs und sucht Betäubung in der Gesellschaft von drei Säterinnen. Während er mit allen dreien tanzt, klingt es in ihm:

Trotziger Sinn, Gedanken lüstern;
Lachendes Auge, weinendes Flüstern.

Aber nicht lange, so überkommen ihn wieder seine Phantasieen. Er ist sich seiner verzweifelten Lage bewuſst, will mit den wilden Gänsen, die über seinem Haupte ziehen, fort nach Süden und über die See, wo Englands König in Gefahr ist. Dann sieht er sich plötzlich in seines Groſsvaters Hause und träumt von seiner künftigen, ihm schon damals prophezeiten Gröſse. Aber er kann sich der niedern Sinnlichkeit, in welche er sich gestürzt — eine gewöhnliche Erscheinung bei

reichbegabten Phantasiemenschen, deren Sinnigkeit und Sinnlichkeit einer Quelle entspringt — nicht mehr entziehen. Er knüpft ein Verhältnis an mit „einer Grünen, der Tochter des Dovrekönigs“, dessen Schlofs in der Gebirgsgruppe der Róndane steht, wofür sie sich wenigstens ausgiebt, während er sich als Prinz aufspielt. Obwohl beide in Lumpen, überbieten sie sich in albernen Aufschneidereien. Es ist die Phantasie in ihrer niedrigsten Erscheinung, in der gröbsten Volkssphäre. Sie passen denn auch zusammen wie das Bein zur Hose, das Haar zum Kamme, und reiten auf einem Eber zum Schlosse des Dovrekönigs.

Diese „Grüne“ bewirkt später eine bedeutende, vielleicht die entscheidendste Wendung in dem Leben Peer Gynts. Vorher kommen aber ein paar Szenen, welche, den märchenhaften Charakter festhaltend, den immer tiefern Fall unseres Helden darstellen. Keine gröfsere Gefahr, als aus purer Verzweiflung am Leben der Phantasie freien Spielraum zu lassen und mit den niedrigsten Erscheinungen der Sinnenwelt zu spielen. Die Gefahr liegt darin, dafs ein solcher Phantasiemensch sich leicht mit dem Niedrigsten verträgt und sich unter seine Herrschaft begiebt.

So stellt denn die folgende Szene in der Königshalle des Dovrealten, der inmitten seiner Haustrolle, Kinder und nächsten Verwandten thront, an sich nichts anderes dar, als den Versuch Peer Gynts, in die Familie der „Grünen“, welche er verführt hat, als Schwiegersohn einzutreten. Dafs hieraus nichts wird, dankt er seiner

bessern Natur, welche noch nicht in ihm erstorben ist und ihn davor zurückschrecken läſst, sein Menschentum gänzlich aufzugeben und ein Troll zu werden, das heiſst ein Wesen, das aus seiner engen Sphäre niemals einen Blick hinaus über die Grenzen seines beschränkten Daseins zu werfen vermag.

Wir stoſsen hier auf dieselbe Auffassung des unentwickelten Volkslebens, welche später in Ibsens Drama „ein Volksfeind" einen so drastischen Ausdruck finden sollte.

Peer will sich darein finden, daſs die Trolle den Wahlspruch haben: sei dir selbst genug, während es bei den Menschen heiſse: sei dir selber treu. Er will der Trolle Speise und Trank ertragen, obwohl er das Genossene ausspeit, denn „man gewöhnt sich daran wohl künftig". Er läſst sich ihre Kleider gefallen und einen „Staatsschwanz" anbinden, obwohl derselbe „Menschen zu Tieren macht". Er findet Spiel und Tanz der Tochter „ganz wunderschön", wenn er auch im Stillen meint:

Die schnarrenden Saiten schlägt 'ne Kuh,
Ein scheuſsliches Untier tanzt dazu.

Ja er ist sogar bereit, seinen Glauben abzuschwören, was jedoch nicht nötig ist; denn der Dovrekönig sagt:

Nein, den behalte nur bis zum Grab.
Der Glaube ist frei, zahlt keinen Zoll,
Am Schnitt und Tritt erkennt man den Troll.
Nicht nötig, daſs du davor bangst;
Du nennst es Glauben, wir heiſsen's Angst.

Peer Gynt erwidert seinerseits:

> Du bist doch, wenn man's recht erfäfst,
> Ein Kerl, mit dem sich's leben läfst.

Nur eines will und kann er sich nicht gefallen lassen, jenen schon durch das Märchen gegebenen Zug; er soll nämlich seinen Blick verändern lassen, durch Einschneiden in das linke Auge und Herausnehmen des rechten, damit er nicht länger schiele und verkehrt sehe. Das heifst, er würde wohl eine Zeitlang den Trollblick sich gefallen lassen, wenn er später nur wieder den Menschenblick erhielte. Es hilft keine Mahnung, „den gräulichen Menschen abzuschütteln"; er bricht entrüstet aus:

> Für 'ne Braut und ein Königreich obendrein
> Frag' ich nicht nach Hosen oder nach Kitteln.
> Doch für alles mufs auch ein Ende sein! —
> 's ist wahr, ich liefs den Schwanz mir knüpfen,
> Doch braucht man nicht immer mit ihm zu hüpfen.
> Ablegt' ich die Jacke, sie war voller Flicken,
> Doch zieh' ich sie später wohl auf den Rücken.
> Und was euren scheufslichen Trank betrifft,
> So findet sich wohl ein Gegengift.
> Ich will schwören, die Kuh sei eine Maid, —
> Ein verschluckter Eid läfst sich auch verdau'n;
> Doch zu wissen, es währt in Ewigkeit, —
> Ich soll wie ein Christenmensch nicht schau'n,
> Gehn als Bergtroll mit schielendem Blick,
> Gefesselt, niemals treten zurück: —
> Da dank' ich für euren bequemen Wollsack!
> Der Teufel hole das ganze Trollpack!

Da reifst dem Alten die Geduld, die „Trollprinzen" prügeln Peer gehörig durch, und es wäre wohl mit seinem Leben aus, wenn er nicht seine Mutter zu Hilfe riefe.

Man hört in der Ferne Kirchenglocken, und die Trolle flüchten heulend, da sie „die Kuhglocken des Schwarzrocks“ vernehmen. Das will sagen: die Erinnerung an seine Jugend, seine Mutter, und der Rest seines religiösen Gefühls errettet ihn und bewahrt ihn vor vollkommener Versumpfung.

Eine zweite Lebensgefahr bedroht ihn: der Krumme, jenes „groſse, kalte, schleimige“ Etwas, das ihm den Weg versperrt und ihn zu vernichten droht. Er ist „ein Einziger“ nur, immer „er selbst“, „obwohl verwundet, von Blut keine Spur; obwohl tot, lebt er weiter“.

Peer Gynt will kämpfend durch dieses Etwas hindurch, das nicht tot, nicht lebend; gestaltlos,

als träf' man im ungefähren
Auf 'nen Haufen halbaufgewachter Bären, —

das ihm wiederholt zuruft: Geh' herum! — Peer sagt:

Hin und zurück ist eben so weit, —
Drauſsen und drinnen — eben so breit.
Er ist hier und dort! Wohin ich mich wende,
Ich komm' mit dem Krummen nicht zu Ende!
Wie heiſst du? — Tritt vor! — Was bist Du für einer!

Immer dieselbe Antwort:

Der groſse Krumme — ich selbst —

„der nicht schlagen will, sondern durch Warten siegt“. Verzweifelt beiſst Peer Gynt sich in Arme und Hände:

Ein Aderlaſs ist hier wohl gut!
Ich muſs tröpfeln hören mein eignes Blut!

Man hört den Flügelschlag von grofsen Vögeln:

Kommt er, Krummer?

Die „Stimme im Dunkeln“ erwidert:

Schritt für Schritt.

Die „Vogelstimmen“ rufen:

Alle Schwestern weit hinten, sie kommen mit!

Da ruft Peer Gynt in seiner Angst die Geliebte an:

Willst du bergen mich, Mädchen, so thu es sofort!
Hier heifst's nicht still und schüchtern sein; —
Das Gesangbuch ihm grad' ins Aug' hinein!

Vogelstimmen.
Er wimmert!
Die Stimme. Wir haben ihn!
Vogelstimmen. Schwestern fort!

Peer Gynt sinkt zusammen mit den Worten:

Zu teuer erkauft man das bischen Leben
Für solch einer Stunde verzehrendes Beben!

Da rufen die Vögel dem Krummen zu, ihn zu fassen. Dieser schrumpft aber in ein Nichts zusammen:

Er war zu stark, und ein Weib stand hinter ihm. — —

Wer ist der Krumme? Ursprünglich, wie früher erwähnt, gehört er dem Märchen an und ist eine rein phantastische Erscheinung, wie der Draug in der See, der die Gestalt eines Seehundes annimmt, oder der Troll in dem Märchen, dessen Rachen von der Schwelle

der Hausthüre bis zu dem Balken reicht. Ein solches Phantasiegebild ist an sich nicht sinn- und bedeutungslos; es repräsentiert das Ungeheure, Unbegreifliche in der Natur. Der Draug, verständig gedeutet, ist die Woge, welche den Schiffer begräbt; oder die anschwellende Meerflut, wenn sie bei sonst ruhiger See plötzlich in das Bootshaus des Norwegers eindringt und rückfliefsend einen Menschen mit sich fortreifst.

Die Dichtung kann sich mit der blofs naturalistischen Deutung nicht begnügen, sie braucht eine moralische; sie fragt, in welchem symbolischen Zusammenhange steht der Krumme mit Peer Gynt?

Vasenius deutet ihn als das Bewufstsein Peers von seiner Unfähigkeit, einen entscheidenden Schritt zu thun. Er vermöge ebenso wenig wie seine Mutter dem Schicksal ins Auge zu sehn, darum sage der Krumme (Peers Genosse): gehe herum! Zwar mit den Fäusten suche er sich den Weg hindurch zu bahnen, aber doch nur, um zu erkennen, dafs er sich blofs auf seine physische Kraft verlassen könne, während sein Geist matt und kraftlos sei. Darum rufe er auch in seiner Not die Hilfe Solveigs an [1]).

Diese Deutung hat vieles für sich, ganz zu befriedigen vermag sie nicht. In der Lage, in der sich Peer Gynt befindet, — und aus dieser heraus kann allein die Erklärung genommen werden — bedeutet der Krumme ebenso gut das unbestimmte Etwas in der Welt, das als

---

[1]) Vasenius, Henrik Ibsen, 1882, S. 215.

zähe Masse, perpetuum immobile, sich unsern Wünschen, unserer individuellen Entwicklung entgegenstellt und uns zu einem Nachgeben, Herumgehen zwingt. Ganz es zu verdrängen vermögen wir nicht. Es läſst sich auch nicht ignorieren. Wir können es aber überwinden, indem wir unser höheres Recht unverbrüchlich geltend machen, es frei entwickeln und daran festhalten. Stockmann in dem „Volksfeinde“ überwindet so, — obwohl vollkommen geschlagen — den wüsten Unsinn der Masse, indem er sich die Machtstellung des Einsamen erringt.

Der Krumme ist auch das Geheimnisvolle, das Unbegreifliche, das im Charakter eines jeden Menschen verborgen liegt, über welches keiner hinwegkommt.

Die Beziehung auf Solveig ist offenbar; sie ist das Weib, das hinter ihm steht. In der letzten Szene des Gedichts, da er endlich die Geliebte und sein erträumtes Kaiserreich findet, wird er sich dessen wohl bewuſst, daſs all sein Irren nur dem Mangel eines festen Willens entsprungen ist, daſs er den Unsinn der Welt, das Nichtssagende, Nichtzufassende des Lebens nicht zu überwinden vermocht hat.

> Herum, so sagte — nein, dieses Mal
> Gerad' hindurch —

ruft er aus, indem er zu der Thüre Solveigs stürzt. Danach wäre der Krumme das Sinnbild seines ewigen Irrens, das ihn das rechte Ziel, die Liebe, nicht finden läſst.

Es liegt in der Natur einer Dichtung wie Peer Gynt, dafs gewisse Dinge nicht in scharfen Umrissen, sondern nur in allgemeinen Zügen und Andeutungen gegeben werden können, etwa so, wie Maler geisterhafte Erscheinungen oder Visionen darzustellen pflegen. Volle Klarheit ist nur solchen geringen Talenten beschieden, deren dichterisches Ahnungsvermögen nicht über die vom Verstande gezogene Grenze hinausreicht. Alle wahre Poesie ist ihrem Wesen nach verschleiert, wie die duftige Ferne einer Gebirgslandschaft. Ja man kann sagen, die eigentliche Poesie beginnt da, wo unser Begreifen, unser Verstand nicht mehr zu folgen vermag. Reicht gar, wie beim „Krummen“, der ursprüngliche Gedanke weit in die volle Märchenwelt hinein, so sind wir zu der Annahme berechtigt, der Dichter habe absichtlich einen märchenhaften Schleier auf der Erscheinung ruhen lassen und jedem Leser es überlassen, denselben mehr oder weniger zu heben. Peer Gynt selber versucht die Deutung nicht. Aber das prägnante Bild kommt ihm nicht aus der Erinnerung; und da er später der Sphinx von Gizeh gegenübersteht, gedenkt er des „Krummen mit dem harten Schädel“, freilich mit dem Zusatze: „ich träumte damals, ich lag im Fieber“; Worte, die doch nicht die volle Deutung enthalten.

Peer Gynt lebt weiter auf dem Hochgebirge, als ein von der Welt Ausgestofsener, Geächteter. Er zimmert sich eine Hütte und jagt friedlos umher. Seine einzige Genossin ist seine Phantasie, die ihm das Wesen der Dinge verkehrt. Wenn er einen Baum fällt, mufs der-

selbe ihm „ins Gras beifsen“, denn er ist ja ein gepanzerter Ritter; in die Klage über die Schwere der Arbeit, die Einsamkeit, mischt sich die Freude an seiner Hütte, die er mit einem prächtigen Giebelknauf, weithin glänzenden Fenstern und mit Schlofs und Riegel von Messing schmücken will,

Dafs die Fremden verwundert stehn und gaffen
Nach dem glänzenden Schlofs auf dem fernen Hügel.

Man denkt dabei an ein kleines Gedicht von Ibsen, „Baupläne“ [1]), in welchem er schildert, wie er mit seinem ersten gedruckten Gedichte selig dasitzt und raucht und Pläne schmiedet. Er will ein Luftschlofs bauen, das weithin über den Norden glänzen soll, mit zwei Flügeln, einem grofsen und einem kleinen; in jenem soll ein unsterblicher Dichter hausen, dieser einem Mädchen als Wohnung dienen. Aber der schöne Plan erleidet eine erhebliche Störung.

Wenn aber auch die Welt den Einsamen verfolgt und seine kranke Mutter nur das Notdürftigste für ihn zu besorgen vermag, so soll er doch nicht dauernd mit seinen „Koboldgedanken“ allein dasitzen. Solveig, welche Peer Gynt durch deren Schwester hat bitten lassen, sie solle ihn nicht vergessen, kommt auf Schneeschuhen zu ihm mit dem schönen norwegischen Grufs:

Gott segne die Arbeit! — Ich komme zu dir.
Ich ward gerufen, und bin nun hier. —
Erst kam die Botschaft durch Helga, das Kind;
Doch andre brachte der kosende Wind.

[1]) Digte S. 4.

Ich sah, ich hört' dich in meinen Gedanken,
Wenn die Mutter von dir Geschichten erzählte;
Und wenn nachts auf mich die Träume sanken,
War's die eine Botschaft, die immer mich quälte,
Die frohe Botschaft: Nun darfst du kommen! —
Da wollte Alltägliches länger nicht frommen;
Mir war es, der Tag hört' auf zu scheinen,
Ich konnte von Herzen nicht lachen, nicht weinen;
Ich wuſste nicht, ob du gut mir bist,
Ich wuſste nur, daſs ich kommen müſst'.

Sie hat mit allem gebrochen und will bei ihm bleiben. Entzückt ruft er:

Solveig, laſs dich anschaun! Doch nicht zu nah!
Du bist lieblich und licht, wie ich nimmer dich sah!
Wie leicht, wie zierlich in jedem Glied!
Ich hebe dich auf, — weiſs nicht wie's geschieht, —
Wie lang' ich dich trage, ich werde nicht müd'.
Ich beschmutze dich nicht! Sei nur nicht bang,
Ich halt' dich mit ausgestreckten Armen. —

Aber das ist eben sein Fatum, der Fluch seiner Phantasie, daſs er nicht den Mut hat das Ersehnte fest zu ergreifen, „gerade hindurch zu gehn". Während er in den Wald geht, um Spähne zu holen, damit es warm werde bei dem traulichen Herde, tritt ihm die verlassene „Grüne" entgegen, jetzt „eine ältliche Frau mit einem zerlumpten Jungen", also lediglich als Phantasieerscheinung, und verlangt auch ihrerseits Aufnahme, das heiſst alleinige Aufnahme in seiner Hütte.

Was kann ich dafür, daſs ich nicht schön,
Wie einst, da du locktest mich auf die Höhn? —
Als ich d'rauf gebar, stand der Teufel mir bei;
Darunter litt das Konterfei.

Doch willst du so schön mich schaun wie sonst,
So mufst du die drinnen jagen fort;
Du mufst sie aus allen Gedanken verbannen; —
Geschieht das, so zieht auch „das Tier“ von dannen.

So hatte Peer Gynt sie nämlich genannt.

Dieser steht entsetzt da und mufs es sich gefallen lassen, dafs der Junge nach ihm ausspuckt. Damit wir gar keinen Zweifel haben, dafs das Ganze sich nur in Peer Gynts Phantasie zuträgt, sagt die Frau:

Nur Gedankensünd', —
Du trägst es in dir.

Dann geht sie fort mit dem Jungen, der noch den Bierkrug nach seinem Vater wirft und ihn gern mit seinem Beil erschlagen würde.

Peer Gynt sagt nach langem Schweigen:

Geh' herum, so sagte er; — hier auch gilt es. —
Mein Luftschlofs brach, versank zu bald!
Schon stiegen die Mauern, ich sah erfüllt es:
Das Gehoffte ward häfslich, die Zukunft alt. —
Draufsen herum, 's gibt keinen Weg,
Der mitten hindurch zu ihr mich führte;
Hindurch? — Wär's auch nur ein schwindelnder Steg! — —
Von Reue, welche die Herzen rührte,
Steht etwas, — doch was? — in einem Buche.
Ich hab's vergessen, und wie ich auch suche,
Ich bin wie verirrt in waldiger Wildnis. —
Reue? — da möchte manch Jahr vergehn,
Eh' ich's gefunden; ein traurig Sein!
Zerbrechen was ganz und licht und schön,
Und dann die Stückchen zusammenleimen
Zu einem geflickten Menschenbildnis, —
Das geht mit Geigen, doch nicht mit Glocken, —
Daraus läfst sich kein Ton mehr locken.

Er vertieft sich in seine ihn verfolgenden Erinnerungen an Ingrid und die Säterinnen.

Geh herum, Gesell, wär' der Arm so lang,
Wie die Tannen, die auf zum Himmel ragen,
Ich hielt' sie doch immer zu nahe mir, —
Sie verlöre den Glanz und die reine Zier.

Und da liegt's; in seinem Schuldbewufstsein fühlt er sich ihrer Reinheit nicht gewachsen. Wiederum eine phantastische Übertreibung. Da Solveig in der Thüre ihm zuruft: Kommst du?, „geht er herum" und will nur noch einen Baum aus dem Walde holen.

Doch nicht zu lange lafs mich warten!

Er erwidert:

Lang oder kurz — du mufst warten! —

Solveig nickt ihm zu:

— Ja warten!

Dieses dreimalige Warten klingt wie ein trauriges Echo. Er geht fort, und sie wartet ein ganzes langes Leben lang auf den Fernen. Wenn später die Wogen des Unsinns ihn umbranden und in die Tiefe zu ziehen drohen, dann rollt der Vorhang auf und wir erblicken eine alte Frau, die hoch im Norden die Ziegen lockt und leise singt und auf den fernen Jugendgeliebten wartet und wartet.

Wohl vergeht der Winter, die Sommerzeit,
Dann das Jahr, und du bist noch immer weit; —
Doch endlich kommst du, dann bleibst du hier,
Und ich warte so lang, das versprech' ich dir.

Doch bevor Peer Gynt nicht blofs die Geliebte, sondern

auch Heimat und Vaterland verläſst, hat er noch eine Pflicht zu erfüllen. Seine Mutter liegt im Sterben und hat nach ihm geschickt. Sie lebt zwar noch im Gyntschen Hofe, wo man „ihr und dem Kater“ das Gnadenbrot geschenkt hat, aber Haus und Hof sind auf Andrängen der Gläubiger verkauft; Peer selber hat hier kein Heim mehr, auch wenn er das wilde Gebirge verlassen könnte. Es ist ein eigentümlicher Zug im Charakter dieser Mutter, daſs sie — und nach ihrem Vorgange Peer — keine rechte Vorstellung von Sitte und Moral hat. Die Phantasie verwildert. Åse packt alles zusammen, um es ihrem Sohn zu schicken, auch was der Exekutor nur zufällig vergessen hat.

Doch, Mutter Åse, 's ist Sünde, mein' ich —

sagt ihre Genossin Kari. Sie aber erwidert:

Mag's sein; doch du weiſst, der Pfarrer verspricht
Vergebung für alles was man verbricht.

Während also Brand zur Vergebung vollständige Reue und Entäuſserung verlangt, genügt ihr die rein äuſsere Form.

Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man im Brand die Übertreibung der protestantischen strengen Lehre, im Peer Gynt die zu weitgehende humane Nachsicht des Katholizismus ausgedrückt findet; beide mit der Wirkung des Zerstörenden.

Die Szene, da Peer zu der sterbenden Mutter kommt, sein eigenes Leid bekämpft und, um sie zu beruhigen,

halbvergessene Geschichten hervorsucht, hat nicht ihresgleichen in der Poesie aller Zeiten. Doppelt eigentümlich in der Ökonomie der Dichtung wirkt die Szene, wenn man sich des Brand erinnert, den seine Mutter vergebens an ihr Sterbebett rufen liefs. Welch eine Zartheit liegt nicht in dem Benehmen Peer Gynts, der alle Gefahren mifsachtet, um seiner Mutter das Sterben zu erleichtern! Und er kennt ihre schwache Seite. Wie in vergangenen Jahren sucht er aus dem alten Märchenschatze gemeinschaftliche Erinnerungen hervor, und sie geht empfänglich sofort darauf ein.

Nun, Mutter, lafs uns friedlich
Erwägen, was sich schickt,
Und plaudern recht gemütlich,
Vergessend, was uns drückt. —
Hast du Durst, ich will dich erquicken;
Streck' dich aus — das Bett ist ja lang;
Und nun steht es vor meinen Blicken:
Schlief ich selbst nicht in dieser Bank? —
Erinnerst du dich, wie am Abend
Du setztest dich auf die Kant',
Mich unter dem Schaffell begrabend,
Und sangst von der Kuh und dem Fant?

Sie fällt sofort ein:

Ja, weifst du, wir spielten Schlitten,
Wenn Vater zum Jahrmarkt fuhr,
Oft stiegen wir ab und ritten,
Wenn Wölfe folgten der Spur.

Und nun gar das wilde vorgespannte Pferd, nämlich Karis Kater, der diese Rolle hatte spielen müssen!

Zum Schlofs von der Sonne westlich,
Zum Schlosse östlich vom Mond,
Zum Soria-Moria-Palaste;[1])
Das war das köstliche Ziel.
Wir nahmen 'nen Stock, der pafste
Uns grade zum Peitschenstiel.

Sie ruft entzückt:

Ich safs auf dem Kutscherbock, — du!

Peer fährt fort:

Der Kater bekam an das Ohr;
Doch knöpftest du auch mir den Rock zu
Und fragtest mich, ob ich fror.
Gott segne dich, gute Alte,
Wenn du dich zum Himmel trollst.
Doch du stöhnst —?

Er richtet sie auf, er stützt sie, bis sie weich liegt. Sie meint unruhig, es nütze ja doch alles nichts, am besten, sie — reise gleich.

O Unsinn! — Leg' unter das Fell dich,
Ich setze mich auf die Kant',
Und begleite als treuer Gesell dich
Und sing' von der Kuh und dem Fant.

Und er beruhigt sie noch einmal, indem er von der Hochzeit auf dem Soria-Moria-Schlosse erzählt, wohin er nun mit ihr fahren will. Er wirft eine Schnur um den Stuhl, auf dem Karis Kater liegt, nimmt einen Stock in die Hand und setzt sich auf das Fufsende des Betts:

---

[1]) Einem norwegischen Märchen entnommen.

Rapp, spute dich, keine Flausen!
Die Mutter, die ist mit; —
Ja ja, man merkt's am Sausen,
Du hast 'nen guten Schritt.

So geht es weiter über den gefrornen Fjord und über die Waldhaide. Sie fragt wiederholt ängstlich, aber er beruhigt sie wie ein Kind, indem er immer etwas Neues vorbringt. Zuletzt halten sie an dem Schlosse mit den leuchtenden Fenstern, und dieses Schloſs wird zum Himmel, an dessen Thor der heilige Petrus steht und die Mutter freundlich einladet. Er grüſst sie, schenkt ihr Wein ein, und sie darf vom Kuchen essen, so viel sie nur mag. Es kommt sie sogar die Pfarrerin suchen und bietet ihr Kaffee und Konfekt an. So malt es ihr wenigstens Peer aus.

Das alles gefällt ihr so wunderschön, daſs sie mit ihm zusammen aus der Welt fahren könnte. Sie gibt alle Bedenken auf, sie will nicht beben und bittet ihn nur, alles zum guten zu wenden.

Von jetzt ab spricht Peer Gynt nur noch allein:

Mein Pferd, bald gibt es Futter! —
Im Schloſs ist's Gewimmel groſs;
Peer Gynt kommt mit der Mutter,
Sie sitzt auf seinem Schoſs. —
Nun, was sagst du, heil'ger Peter,
Läſst du die Mutter ein?
Mach' auf, du Schwerenöter,
Laſs die frommen Seelen schrei'n!
Mich mögen sie weiter verfluchen,
Ich habe sie selten erbaut; —
Doch kannst du lange suchen,
Bis du findest solch ehrliche Haut.

Ich will nicht die Frommen erbofsen,
Ich kehr' an der Thüre um;
Hab' sie oft vor den Kopf gestofsen,
Das nahmen sie herzlich krumm. —
Doch sie sollt ihr ehren und achten
Und machen ihr alles zu Dank;
Denn wenn wir's recht betrachten: —
's ist manch Gesunder krank.

Doch wie, da ist ja Gott Vater!
Sankt Peter hüte dich fein!

Er ahmt Gottes Stimme nach, indem er im tiefen Bafs spricht:

„Hör' auf mit deinem Geprater!
Mutter Åse kommt frei herein!"

Ja, das wollt' ich auch aus mir bitten,
Sonst säng' ich ein andres Lied! —

Da blickt er zurück zur Mutter und fragt ängstlich:

Was sitzt du so steif auf dem Schlitten,
O Mutter, und rührst kein Glied? —
Du sollst nicht so liegen und starren! —
Sprich, Mutter; — es ist dein Peer!

Dann wirft er die Schnur auf den Stuhl und spricht zu dem eingebildeten Rappen:

Das also —? Kannst ruhen und harren!
Wir fahren nicht länger mehr.

Er drückt ihr die Augen zu und beugt sich über sie:

Hab Dank für alles, für's Zanken,
Für Schläge, für Scherz und Kufs! —
Doch mufst du jetzt auch mir danken
Für die Fahrt — —

und indem er seine Wange an ihren Mund drückt:

Das ist der Schlufs. —

So bleibt er denn nur noch auf dem väterlichen, jetzt fremden Hofe, bis er seine Mutter bestattet hat. Dann wandert er über das Gebirge „an die See und noch weiter“.

Was Peer Gynt bis zu dem Augenblicke, da er sein Vaterland verläſst, gethan, ja verbrochen hat, ist ganz und gar die Wirkung seiner phantastischen Natur, die ihn mit elementarer Gewalt nötigt, alles zu ergreifen und sich anzueignen, was ihm nur in den Wurf kommt. Er ist wie ein Kind, das sich jedes Ding in den Mund steckt. Der überlegende Verstand vermag die Gleichberechtigung eines andern anzuerkennen; die Phantasie ist die Mutter des Egoismus. Freilich immer vorausgesetzt, daſs dem Phantasiemenschen die wahre Liebe fehlt, welche sonst alles ausgleichen würde. Peer Gynt besitzt diese Liebe nicht, und das ist sein Unglück. Zwar die elementare Liebe zu seiner Mutter geht ihm nicht ab; aber diese ist auch kein Verdienst, sondern eine bloſse Forderung der Natur. Bei der Liebe zu Solveig bleibt er schon unentschlossen stehn, weil ein solcher Herzensbund teilweise Aufgabe der Persönlichkeit, also des Egoismus fordert.

Aber seine Phantasie hatte bis dahin, wie es der Jugend eigen, nur phantastische Ziele verfolgt. Er wollte dem Prinzen von England, der in Gefahr, zu Hilfe eilen; mit den wandernden Vögeln nach dem Süden ziehen; er fand Befriedigung in seinen Aufschneide-

reien, in sinnlicher Lusterregung, Kraftproben und Ähnlichem. Es trieb ihn, ohne Zweck, „zu schlagen, Steine zu wälzen, den tobenden Wasserfall zu überschreien, den Baum mit den Wurzeln dem Felsen zu entreifsen"; denn „er fühlte sich ein Bär in jedem Glied".

Wenn wir ihn jetzt, nach etwa zwanzig Jahren, wiederfinden, „als hübschen Mann im mittleren Lebensalter, in elegantem Reiseanzug, eine goldene Lorgnette auf der Brust", ist er zwar noch Phantast wie immer, aber seine Phantasie hat sich längst andere Ziele gewählt: er will seine Ideale realisieren. Dafs dieselben in jedem Augenblick kaleidoskopisch wechseln, versteht sich bei seiner Anlage von selbst; nur ein Verlangen steht hinter allem Wechselvollen des Menschentums im Hintergrunde, das ist der Wille, ein Kaiserreich zu gründen; sei es nun, dafs er es in den Grenzen der Sahara, — wir treffen ihn an der Westküste von Marokko wieder — neu schafft, oder es erlangt, indem er den Türken zu Hilfe eilt, oder auf andere Weise. Überall, wo und was er auch angreift, tritt der Mangel jeden sittlichen Halts hervor; und so geht auch der Erfolg fast immer unmittelbar nach der Erreichung des Zieles verloren.

Aber eines hat er allerdings gewonnen, ein ungeheures Vermögen, das er in Amerika „als Krösus unter Charlestons Rhedern" erworben; man mufs nur nicht in „das Geschäft" zu tief blicken. Er ist ferner Autodidakt geworden, hat mit der Geschichte angefangen und sie, „natürlich fragmentarisch", gelernt, auch „die Religion summarisch durchgegangen". Ein besonderes thut er

sich darauf zu gut, dafs er ein Junggesell geblieben und sich nicht „als anderer Leute Packkameel zu quälen“ brauche. Sein Erlebnis im Schlosse des Dovrekönigs steht jetzt in phantastischem Scheine vor ihm. Er habe einmal, so erzählt er, unklug an eine Verbindung mit einer „Dame aus königlicher Familie“ gedacht; allerdings sei nicht viel dahinter gewesen:

Depossedierte Gröfsen, — setzen
'nen Stolz darin, Plebejerflecken
Von ihrem Schilde fernzuhalten;
Drapieren sich mit Purpurfetzen.

Aber — so sagt er —

Die Ehrbezeugung
Entsprach nicht meiner eignen Neigung.
Auch bin ich von Haus aus etwas wählerisch. —
Als nun der Schwiegervater befehlerisch,
Wenn auch verblümt, die Fordrung stellte
Von einem Wechseln meiner Stellung,
Aristokrat'scher Zugesellung,
Von Adelsbrief und höhern Pflichten
Und andern albernen Geschichten, —
Zog ich mit Anstand mich heraus,
Verwarf sein dreistes Ultimatum
Und liefs die junge Braut zu Haus!

Aber er ist zugleich religiös geworden und glaubt sich ganz besonders beschützt; darum fügt er mit andächtiger Miene hinzu:

Ja, es regieret doch ein Fatum,
Auf das wir Menschen können bau'n,
Und das stärkt unser Gottvertrau'n.

Und über all diesem schwebt „das Gyntsche Selbst“,

das heiſst „das ganze Heer von Wünschen, Sehnsucht und Verlangen, das Meer von Hoffnung, Genuſs und Bangen“, das eine Brust fassen kann.

Der Egoist kann nicht vollständiger sein.

Er hat keine Ahnung von allgemeiner Menschenliebe, am wenigsten von Freundschaft. Wortreich expektoriert er sich seinen „Freunden“ gegenüber, die er, mit seiner Goldjacht die Welt durchfahrend, unterwegs aufgelesen hat, eine Mustersammlung internationaler Schuftigkeit: den aufs Geschäft erpichten Master Cotton, den im philosophischen Nebel der Gewissenslosigkeit sich bewegenden von Eberkopf, den Monsieur Ballon und den biedern Schweden Trumpeterstråle. Peer macht denn auch kein Hehl aus seinem Urteil über sie; sie sollen ihm bloſse Genossen und Diener sein:

Nur darum nahm ich euch an Bord
Als Kameraden in Gibraltar.
Man hat doch gern 'nen treuen Hort
Von Freunden um den Goldkalb-Altar.

Natürlich rächen dieselben sich in ihrer Weise. Als Peer Gynt sie schlieſslich unhöflich und schnöde behandelt,

(— doch mich entschuldigt; mir ist's gleich,
Was von mir Peter oder Paul hält.
Ich habe Geld und bin kein Maulheld —)

benutzen sie die Gelegenheit, da ihr Herr und Meister sich eine Weile entfernt, um die Dampfjacht zu annektieren und mit allen Schätzen davonzufahren. Freilich fliegen sie gleich darauf mit dem Schiffe in die Luft,

da sie die Maschine nicht zu behandeln verstehn. Dem Peer Gynt wieder ein ganz besonderer Wink von oben, daſs er beschützt sei.

Aber er muſs, um sich vor den wilden Tieren der Wüste zu schützen, die Nacht auf einem Baume zubringen und besteht einen höchst fatalen Kampf mit Affen, die ihn wieder an die Trollprinzen des Dovrekönigs erinnern.

Eine Morgenwanderung durch die Wüste veranlaſst ihn zu einer Variation des Horazischen beatus ille, daraus wie eine seltsame Dissonanz das „Genug“ und „sich selbst“ klingt, „was er wohl einmal als Kind gelesen haben mag“. Aber der Ausblick über die Wüste bringt ihn auf den Gedanken, dieselbe in ein Meer zu verwandeln. Sogleich bekommt seine Phantasie Aufwasser.

Ein Lebensbringer wäre die Flut,
Die durch den zerschnittenen Wall sich ergösse
Und in die verbrannte Wüste flösse.
Wo eben die Sonne brütete schwer,
Da wallte ein frisches, bewegtes Meer.
D'raus stiegen als Inseln die Oasen;
Am Atlas würden die Rinder grasen.
Als muntre Vögel zögen die Schiffe
Nach Süden, der Karawanen Spur.
Erfrischende Luft verdrängte den Qualm,
Man athmete frei wie auf einer Alm,
Und Tau fiel auf die bewaldeten Riffe.
Da ragten bald Häuser, freundliche Städte,
Durch die Palmenkronen die Seeluft wehte.
Das Land im Süden der weiten Wüsten,
Es würde zum Küstland mit reicher Kultur;
Von weitem schon den Fremden grüſsten
Tombuktus Fabriken und rauchende Essen.

Bornu würd' bald ein Touristenziel.
Durch Abessynien reiste der Forscher
Mit der Eisenbahn zu dem obern Nil.
Doch mitten im Meer auf fetter Oase, —
Um nicht die Hauptsache zu vergessen, —
Da siedelt' ich an die norwegische Rasse.
Ihr Stammbaum reicht ja oft bis zu Königen,
Doch wird er mit jedem Jahre morscher.
'ne arabische Kreuzung hälfe nicht Wenigen.
Um eine Bucht mit reizendem Strand
Legt' ich die Hauptstadt Peeropolis an.
Die Welt ist alt und nun kommt heran
Die Gyntiana, mein junges Land.

Aber auch diese Seifenblase zerplatzt, da Peer Gynt ein Pferd, mit Kleidern und Schätzen bedeckt, wiehern hört, das dem Kaiser von Marokko gestohlen und von den Dieben im Stiche gelassen ist.

Dieses Pferd bringt ihn zu einer Oase, deren Bewohner ihn für den Propheten halten. Er findet sich bald in die Rolle und verliebt sich in die Beduinentochter Anitra, die er trotz ihrer geistigen Beschränkung zauberisch findet. Er nimmt die Liebe von der sinnlichsten Seite und parodiert seine eigene Neigung mit den Goetheschen Originalworten des „Ewig-Weiblichen", wird aber auf der Flucht mit Anitra von dieser aufs allerschmählichste „gerupft", nachdem er vorher bis an die Grenze alles sittlichen Anstandes gegangen und sich in der albernsten Weise benommen hat.

Da es also „mit dem Propheten" und „mit der Liebe", überhaupt mit der sinnlichen Welt der Dinge, nichts ist, beschliefst er, sich ganz der geistigen Welt, — natürlich in seiner Art — zuzuwenden, historischer

Forscher zu werden und als Weltreisender den Spuren der Geschichte zu folgen.

Die Chroniken las ich schon im Nebel
Der Heimat; ich hatte dafür ein Faible.
Ich folge des Menschengeschlechtes Spuren,
Ich schwimm' wie 'ne Feder auf dem Strom,
Drin spiegelt sich der Geschichte Dom.
Ich wohne dem Kampf bei, grofser Naturen
Für Freiheit und Recht, für alles, was grofs,
Doch in sicherer Form als Zuschauer blofs;
Seh' Denker fallen, Märtyrer bluten,
Seh' Reiche gründen und Reiche vergehn,
Seh' Weltepochen aus Kleinem entstehn.
Kurz, von der Geschichte wogenden Fluten
Schöpf' ich mir den Rahm ab; das andr' ignorier' ich.
Wo möglich 'nen Band vom „Becker“ führ' ich
Bei mir. —

So kommt er nach Ägypten, vernimmt an der Memnonssäule „Vergangenheitsmusik“ und trifft an dem Sphinx bei Gizeh den Dr. Begriffenfeldt, Vorsteher eines Irrenhauses in Kairo, der selber verrückt geworden ist und einen Ersatz sucht für die „in der letzten Nacht Punkt 11 Uhr mit Tode abgegangene absolute Vernunft“. Er führt Peer Gynt in den „Gelehrtenklub“ und stellt ihn — zu dessen Schrecken — als den neuen, an die Stelle der Vernunft tretenden Kaiser vor; denn er ist ihm der berufene Vertreter des „Selbst“, das hier seine eigentliche Stätte findet.

Ein jeder kann
Er selbst hier sein, ohn' alle Grenzen,
Ja bis zu den äufsersten Konsequenzen.
Man steigt hier in des Selbstes Fafs,
Taucht in selbstischer Gährung bis zum Grund,
Verschliefst sich mit des Selbstes Spund

Und verdichtet sich mit des Selbstes Nafs.
Was kümmert hier der Schmerz der Kranken?
Man fragt nicht nach andrer Ideen und Gedanken;
Das Leid der Menschen — ein blofser Spafs.
Wir selbst in allem Dichten und Trachten,
Wir selbst, so weit man nur reichen kann;
Und d'rum, wenn wir Sie zum Kaiser machten,
So wählten wir grade den rechten Mann.

Die Wahnsinnigen umringen Peer Gynt und ergehen sich in ihren verrückten (überphantastischen) Ideen. Das weckt ein gleiches Gefühl bei ihm, dem eigentlichen Phantasiemenschen. Er ist so unvorsichtig, sich mit ihnen in einen Wettstreit einzulassen und wird nun von der absoluten Phantasie, dem Wahnsinn, vollkommen übertrumpft; um so mehr, als die Wahnsinnigen die praktischen Konsequenzen ihrer Tollheit ziehen, indem der eine sich erhängt, der andere, der eine Feder zu sein glaubt, sich den Hals abschneidet.

Peer Gynt fällt in Ohnmacht und Begriffenfeldt benutzt die Gelegenheit, um ihn mit einem Strohkranze als „des Selbstes Kaiser" zu krönen.

Das ist die Erfüllung seines Jugendtraumes.

Wieder sind ein paar Jahrzehnte vergangen. Peer Gynt befindet sich auf einem norwegischen Schiffe in der Nordsee und sieht die beschneiten Berge seiner Heimat wieder, den Hallingskarven, den Hardanger Jökul und die „Jungfrau" Folgefonden. Seit seiner grofsen moralischen Niederlage in Kairo hat er die Welt durch-

fahren und sich bald als Pelzjäger an der Hudsonsbai, bald als Goldgräber in Kalifornien versucht. Sein alleiniges Denken ist nur noch auf den Besitz, das schnöde Gold, gerichtet gewesen, um damit, in die Heimat zurückgekehrt, das Verlorene, namentlich den Hof seines Vaters wieder zu erwerben, — „wenn nicht im Guten, so mit Kniffen und Pfiffen" — und die Leute seine Macht fühlen zu lassen. Und diesen Schatz birgt er in seiner unscheinbaren hölzernen Kiste. Er selbst trägt nur eine Matrosenjacke und hohe Wasserstiefel, alles ziemlich abgetragen; sein Haar ist erbleicht. So kehrt er zur Heimat zurück.

Der phantastische Idealismus ist in den krassesten Realismus umgeschlagen, der letzte moralische Halt ihm verloren gegangen. Sein Gewissen regt sich nur noch in der Form der Furcht. Da der Kapitän ihm von der Bedürftigkeit seiner Leute, zumal dem Koch, erzählt, die ihr Häuschen voll haben; aber auch von dem Glück der Rückkehr, wenn die Frau ein, auch zwei Lichter anzündet und den erfrornen Mann erwärmt und die Kinder sich um ihn drängen, bricht er zornig aus:

Haben Weib und Kinder daheim,
Hängen am Vater, wie Fliegen am Leim;
Wissen dafs in der fernsten Fern'
Sie folgen mit ihren Gedanken gern —!
Gibt's einen Menschen, der meiner gedacht? —
Ein Licht — zwei Lichter? — Mir ist es Nacht. —
Ich will was erdenken —! Ich mache sie trunken.
Nicht einer komme mir nüchtern ans Land.
Ohne Besinnung, im Schmutz versunken,
Ein Abscheu den Kindern, ganz ohne Verstand —

So sollen sie auf den Tisch mir schlagen,
Das weinende Weib aus dem Hause jagen!

Das macht ihm also weiter keinen Gram. Als es sich aber darum handelt, Leute von einem Wrack zu retten und keiner von der Besatzung in den offenbaren Tod gehn will, fühlt er sich sittlich entrüstet, zumal wenn er bedenkt, dafs er als „Gerechter“ mit diesem Pack auf der See ist, wo man in demselben Laugentopf gewaschen wird:

Man ist eine Null, nicht wert des Beachtens,
Als wär' man 'ne Wurst in der Woche des Schlachtens.

Immer hält er sich noch für einen der Auserwählten:

Ich freilich war immer zu fromm und zu dumm —

sagt er,

Und Undank blofs hat man für allen Spafs.
Wär' ich jünger, ich sattelte wahrlich um
Und spielte zur Abwechslung 'nmal den Bafs.

Da tritt ein Passagier an ihn heran, den er auf der ganzen langen Fahrt noch nicht bemerkt hat, „dem das Wasser im Mund zusammenläuft“, wenn er sich denkt, wie bei dem mittlerweile ausgebrochenen Sturm noch heute die Schiffe zerschellen und die Menschen schwimmen und versinken werden.

Sie sah'n wohl schon
'nen Erstickten, Erhängten, dem's ging an den Kragen?
Die Leichen lächeln, nur etwas gezwungen,
Als bissen sie sich auf die Zungen.

Dieser Passagier — Peer Gynts verkörpertes Gewissen — stellt nun das „Problema“:

Wenn wir nun an eine Blindschär stiefsen,
Verlören die Planken unter den Füfsen,
Und sänken plötzlich —

und bittet Peer Gynt um ein Vermächtnis; — nicht Geld — bewahre! — nein, er will nur seinen Leichnam.

Ich sezier' Ihnen den Kadaver
Wie der Hummer die Auster im Meer bei Havre;
Doch nach neu'stem System, der Wissenschaft Stärke, —
Im übrigen geh' ich kritisch zu Werke
Und spähe genau nach dem Sitz der Träume.

In der That hat Peer Gynt allen Grund, diesen letzten Punkt unerörtert zu lassen. Er fährt dann auch auf und ruft dem Abgehenden nach:

Abscheuliche Kerle diese Fanatiker
Der Wissenschaft, diese Atheisten!
Spielen sich auf als Systematiker — —.

Man sieht, die Phantasie geht gelegentlich noch immer mit ihm durch.

Aber schon bricht das Verhängnis herein. Das Schiff stöfst im Sturme an eine Schär und versinkt mit Mann und Maus, auch mit Peer Gynts Schätzen. Dieser hat sich in eine Jolle gerettet, doch zusammen mit dem Koch. Als dieselbe kentert, vermag der Rücken des Boots nur einen Menschen zu tragen. Beide kämpfen miteinander um ihr Leben. Der Koch, der sich für Weib und Kind erhalten möchte, unterliegt und will eben untergehn. Da ergreift ihn Peer Gynt am Schopfe und hält ihn über dem Wasser, damit er ein Vaterunser bete; er vermag aber nichts anderes zu stammeln als die vierte Bitte.

Spring über, Koch! — —

herrscht ihn Peer Gynt an.

Unser täglich Brot gib uns — —
— heute — Amen!

bricht Peer Gynt ungeduldig ab,

Gut, daſs wir endlich zum Schlusse kamen! —

Diese Szene ist von einer unbeschreiblichen Wirkung und des gröſsten dramatischen Dichters würdig. Peer Gynt hat sie aber nicht so gleichgültig erlebt, wie es scheinen möchte. Er bemüht sich vergebens, den fremden Passagier, der an sein Boot heranschwimmt, witzig abzufertigen. Nur äuſserlich gelingt ihm die Befreiung.

So kommt er an das Land und begegnet einem Leichenzug. Der Tote ist ihm nicht unbekannt. Als er einst geächtet in der Gebirgswildnis leben muſste, kam ein junger Mensch, scheu und behutsam, und hieb sich einen Finger der rechten Hand ab, um sich dem Soldatendienst zu entziehn. Über dem Grabe dieses Menschen hält jetzt der Geistliche die Grabrede. Und diese Rede ist von groſser Bedeutung in der Ökonomie der Dichtung, denn der Tote (wir kennen seinen Namen ebensowenig wie den so vieler Tausende Gleichgesinnter) ist das gerade Gegenteil von Peer Gynt: der phantasielose, trockne, beschränkte Mensch, der nichts als seinen engen Kreis ausfüllt. Der Geistliche führt den Zuhörern sein Bild vor:

Ihr alle kanntet ihn, von schlichtem Haar,
Die Stimme schwach, unmännlich seine Haltung,
Er war begabt nicht, stellt' sich schüchtern dar;
Es rang das Wort nach rechten Sinn's Entfaltung.
Trat in die Kirch' er, zögernd, — war's als flehten
Die Augen um Erlaubnis, auch zu beten.

Das Eigentümliche an ihm ist aber gewesen, dafs er immer die rechte Hand in der Tasche getragen hat.

Dramatisch schildert der Geistliche, wie dieser Mensch einst vor die Kriegskommission getreten,

Bleich wie der Gletscherschnee im Winterschein,
Die rechte Hand in Lappen eingehüllt.
Er zögert, schwankt und tritt zum Rand des Tisches;
Er schnappt nach Luft und ringt; es ist, als zisch' es
Ihm aus der Brust, — nicht mehr, — kein Wort entquillt.
Da ja, zuletzt, mit fieberheifsen Wangen,
Bald zögernd, leis'; — sich mühend unbefangen
Es vorzutragen, — spricht von einem Keil,
Den eingetrieben er, — von einem Beil,
Das unversehens von dem Block geglitten
Und ihm den Finger mitten durch geschnitten.

Es wird lautlos still in dem Raume, der Kapitän speit aus, und der Mensch stürzt hinaus, verfolgt von dem Gebell der Hunde.

Das war zu Lunde geschehn, in einem andern Thal.

Ein halb Jahr später kam er mit 'nem Weib
Zu uns, samt seiner Mutter und 'nem Kinde.
Er kauft' ein Stückchen Land, dafs fest er bleib',
In weiter Wildnis, ohne Knechtsgesinde.
Er baute sich ein Haus aus Föhrenzimmern,
Er brach auf hartem Grund die Ackerrücken;
Nicht lange währt's, da sieht man's golden schimmern,
Im lauen Wind die vollen Ähren nicken.
Die rechte Hand, versteckt, zwar niemand kennt,
Zu Hause doch, da braucht er die neun Finger,
Als wären's zehn; es kleckt drum nicht geringer.

Das alles nahm die Flut, — 's war ein Moment.
Er rettet nichts. — Er beut dem Schicksal Trutz,
Sucht eine Stelle, wo ein bess'rer Schutz,
Baut auf von neuem, rodet, bricht den Boden: —
Bald steigt der Rauch auf aus den grünen Loden,

Die seinen Hof umstehn; — da kommt ein Skree,
Ein Gletschersturz; — rings alles Schutt und Schnee.
Doch dieses Mannes Sinn beugt nicht solch Graus.
Er gräbt und karrt und schaufelt, dafs es frommt,
Und ehe noch der nächste Winter kommt,
Da steht zum drittenmal sein niedrig Haus.

Er hat drei Jungen, die er täglich zur Schule über einen Schwindelpfad bringt, tragend und den einen angebunden; jetzt drei reiche Herren in fernen Erdteilen, die sich des alten Vaters kaum erinnern.

Eng' war sein Horizont, darüber drang
Er nicht hinaus, das Ferne sah er nicht.
Für ihn war inhaltslos, ein leerer Klang,
Was sonst mit Urgewalt zum Herzen spricht.
Volk, Vaterland, das Leuchtende, das Hohe —
Ihm galt's nicht mehr als rauchumhüllte Lohe.

Bescheiden und voll Demut war der Mann.
Zwar an dem grofsen Tag, wo's gilt, da kann
Er seinem Gott und Richter nicht entfliehn: —
Er mufs die Rechte aus der Tasche ziehn! —
Verbrecher gegen seines Landes Recht! —
Doch nicht verdammt ist jeder schwache Knecht.
Ein Etwas gibt's, das über Wolken zeigt,
Gleich wie der Glittretind zum Himmel steigt.

Ein schlechter Bürger war er, für den Staat
Baum ohne Frucht. Doch hier in dieser Wildnis,
Wo er gewirkt, gerungen, früh und spat,
Da war er grofs, er selbst, sein eigen Bildnis.
Der Ton, der aus ihm klang, war stets derselbe,
Weich wie ein Saitenspiel, darauf ein Dämpfer.
Und darum sei dir Frieden denn, du Kämpfer,
Auch über dir der Himmel hoch sich wölbe.

Peer Gynt hört aus dem Ganzen nur die Nutzanwendung: sich selber treu zu sein, was er auch von sich gern

behaupten möchte; er gefällt sich in rein äuſserlichen Citaten von Bibelsprüchen und beschlieſst auch ferner seinen eignen Weg zu gehn, vor allem nun die Heimat aufzusuchen.

Hier trifft er gerade auf eine Nachlaſsauktion im Hause eines seiner alten Genossen; „man reiſst sich um die Lumpen“ und verkauft Peer Gynts Gieſslöffel und was sonst aus dem Geschlechte stammt; ferner den Schädel von dem Gendinbock, die Nebelkappe Mats Moens und anderes. Da steigt ihm die Phantasie wieder in den Kopf und er bietet aus: sein Schloſs in den Rón-dane, Grane seinen Rappen, Gold und Gerümpel, den Traum von einem Buch und seine Kaiserkrone, die vom schönsten Stroh ist; dann das graue Haar eines tollen Mann's den Bart des Propheten und einen Affenschwanz. Das alles sollen die sich balgenden Jungen erhalten, wenn sie ihm nur den Pfahl mit der Inschrift: Hier geht der Weg, — zeigen könnten.

Als er nach Peer Gynt fragt, lautet die Antwort, derselbe sei natürlich schon längst gehängt. Dieses veranlaſst ihn, den Leuten eine Geschichte von dem Teufel und einem grunzenden Ferkel zu erzählen, deren Nutzanwendung leicht zu machen ist.

Aber die Schätze sind im Meere versunken und der Hunger, „der wahre König“, meldet sich. Da muſs eine Waldzwiebel ausreichen. Indem Peer Gynt sie schält, geht sein vergangenes Leben an ihm vorüber.

Da erst die Hüll' um das ganze Pack:
Der Mann in der Not auf dem engen Wrack.

Dann der Passagier, der so albern verkünd'te,
Er schmeckt doch etwas nach dir, Peer Gynte.
Und drinnen das Goldgräber-Ich, die Ratte;
Der Saft ist doch fort, wenn's je ihn hatte.
Dann das dicke Fell, — ich meine, es sei
Der Pelzjäger an der Hudsonsbai.
Das drinnen erinnert an eine Krone, —
Ja, prosit Mahlzeit, 's gilt keine Bohne!
Da ist der historische Forscher wahrhaftig;
Und hier der Prophet, ganz frisch und saftig.
Er stinkt, wie's geschrieben steht, von Lügen,
Man kann Wasser davon in die Augen kriegen.
Wie, lauter Häutchen? — Ich wüſste doch gern,
Kommt nicht zuletzt ein fester Kern?
Wahrhaftig nein! Bis ins innerste Inn're
Bloſs lauter Häute, — nur dünn're und dünn're.
Die Natur ist witzig —.

So gelangt er, unwissend, vor seine eigne Hütte in dem Walde, in der Solveig weilt und auf ihn wartet. Sie hat alles zu Pfingsten bereitet und singt darinnen von dem Knaben auf dessen weiten Fahrten. Da erhebt sich Peer Gynt totenbleich:

Einer der gedacht — und einer der vergessen.
Einer der gegeben — und einer der besessen. —
O Grauen! — Und niemals wandl' ich's um!
O Gott, hier war mein Kaisertum.

Er stürzt fort in den Wald, aber die innern Stimmen umklingen ihn. Zuerst

Kinderstimmen, Weinen, Klänge. --
Vor den Füſsen rollen Knäuel — —

Er stöſst sie mit dem Fuſse fort, aber sie sagen:

Wir sind die Gedanken,
Die du hättest denken sollen,
Füſschen den schwanken
Hättest du schenken sollen.

Wir strebten nach vollen
Rauschenden Chören, —
Und müssen hier rollen —
Wer will uns hören?

Es folgen die „Trocknen Blätter“ mit ihrem Vorwurf:

Wir waren das Losungswort,
Das du hättest verkünden sollen;
Haltlos, verwelkt, verdorrt,
Haben wir schwinden sollen.
Wir wurden nicht dichte Kränze,
Nicht goldener Früchte Beschirmer,
Im blühenden Lenze
Fraſsen uns Würmer.

Cynisch weist sie Peer Gynt zurück:

Auch euch wird zu teil noch einst Verjüngung,
Legt euch ruhig hin und dient als Düngung.

Und so kommen „die Lieder, die er hätte singen sollen“, als „Klänge in der Luft“, und die „Tautropfen“:

Wir sind die Thränen,
Die du nicht weinen können;
Hassen und Sehnen
Hätten wir einen können.
Nun sitzet dir heiser
Im Halse die Schuld;
Du wurdest nicht weiser,
Du lerntest nicht Geduld.

Freilich, wendet er ein:

Was half Geduld und feiges Bücken?
Man bekam doch immer auf den Rücken.

Die „Geknickten Halme“, die „Werke, die er hätte üben sollen“, rufen ihm drohend zu:

Am letzten der Tage
Kommen die Ungescheh'nen
Mit Rufen und Klage —
's ist Zeit zu Thränen.

Selbst seine Mutter (Åses Stimme in der Ferne) wirft ihm vor, dafs er sie in seiner phantastischen Weise aus dem Leben gefahren, anstatt ihren Sinn, wie sie es damals doch verlangt hatte, auf das Ewige zu richten.

Es bereitet sich die Katastrophe vor. Es kommt „ein Knopfgiefser", um Peer Gynt, der niemals weder recht gut, noch recht schlecht gewesen, umzugiefsen. Dieser empört sich dagegen; er würde die Hölle jedenfalls vorziehn. Aber der Knopfgiefser hält ihm vor, dafs er ja niemals er selbst gewesen, also einen Umgufs sich recht gut gefallen lassen könne.

Nicht er selbst? — das kommt Peer wunderlich vor, und er ruft den Dovrealten als Zeugen herbei, der jetzt, vollständig depossediert, als Bettler durch das Land zieht und „eine Anstellung beim Theater sucht, wo man nach nationalen Charakteren verlangt". Von diesem mufs er sich aber sagen lassen, dafs er in der That niemals er selbst gewesen, sondern stets das trollische Genug (sich selbst genug) als Wahlspruchsmarke getragen habe.

Peer Gynt lacht höhnisch:

Genug? — Ein Bergtroll — ein Egoist?

Da zieht der Dovrealte ein Päckchen alte Zeitungsblätter hervor und sagt:

Du meinst wohl, wir halten keine Zeitung?
Wart' doch, — hier siehst du rot auf schwarz

In der „Blocksbergpost“, die sich grofser Verbreitung
Erfreut, drei Artikel von deinen Reisen,
Die dich ganz übermäfsig preisen.
Und ähnlich bespricht das „Heckelfeld“, —
Das in manchen Kreisen noch mehr gefällt, —
Wie du rastlos geklopft goldadrigen Quarz.
Hier eine Notiz mit der Unterschrift „Pferdefufs“;
Dann über das „Trollisch-Nationale“.
Der Skribent zieht hier den vernünftigen Schlufs,
Es entscheide nicht, dafs mit dem Schwanz man prahle;
„Nein, unser Genug“ — so schliefst er — „drückt den Stempel
Dem Menschen auf“ — und nennt dich als Exempel.

Peer Gynt gibt indessen den Versuch nicht auf, sich von dem Vorwurfe zu reinigen, „dafs er nur ein Sünder von niederer Art.“ Das soll ihm ein Pfarrer bescheinigen. Zufällig kommt ihm ein solcher gerade in den Wurf, in hochaufgeschürzten Talar, mit einem Schmetterlingsnetz über der Schulter, ein rechter Seelenfänger. Nur hat er „ein äufserst entwickeltes Nagelsystem“, und der Huf —

Ist er natürlich?

fragt Peer Gynt.

Das will ich meinen —

lautet die Antwort.

Diesem „Magern“ beichtet nun Peer Gynt seine Thaten und hofft auf ein Plätzchen, da wo es warm ist. „Doch nicht zu warm“ — bittet er. Aber der Teufel kann in allem, was Peer Gynt gethan, beim besten Willen nichts finden, was ihn zur Aufnahme in die Hölle berechtigte. Sklavenhandel? — Pah!

’s gibt Leute, die gar mit Geistern handelten
Und doch den ersehnten Weg nicht wandelten.



Götzenfiguren, — zugleich mit Missionären — nach China geschickt —?

Nun freilich, man schickt die heil'ge Rosina
Und noch manch andre Karrikatur
In Predigten, Künsten und Litteratur
In die Welt; man bleibt drum doch ein Christ.

In Afrika den Propheten gespielt —?

Im Ausland — Bloſse Velleitäten!

Der Ringkampf mit dem Koch —, der fiel —?

Ich höre den Schrei — o immer noch! —
Genügt auch das nicht? —

Der Magere erwidert:

Wie du frägst!
Ein jeder ist sich selbst der Nächst';
Der Ertrinkende greift nach einem Halm! —
Doch das alles macht mir bloſsen Qualm,
Mit Respekt zu sagen; und um zu enden —
Sie meinen doch nicht, wir möchten verschwenden
Für Ihre lumpige Sünderqual
Ein gutes Quantum Brennmaterial, —
Und das bei den heutigen hohen Preisen!

Höchstens könnte er ihm eine Behandlung versprechen, wie sie erforderlich sei, um ein photographisches negatives Bild in ein positives zu verwandeln. Aber auch dazu sei erforderlich, daſs eine Seele sich wirklich negativ photographiert habe.

Doch hat man, wie Sie, sich halb verwischt,
Da bleibt es, wieviel man zusammen auch mischt,
Doch nur ein verpfuschtes, halbes Ding.

Also selbst die Hölle will von ihm nichts wissen! Wie seine Empfindungen sich fast immer sprungweise

folgen, so überkommt ihn, nachdem er soeben noch den Teufel genarrt und auf eine falsche Fährte gewiesen hat, tiefe Verzweiflung.

Grufs von Peer Gynt, Freund Sterngefunkel!

ruft er einer fallenden Sternschnuppe zu, —

Leuchten, verlöschen, vergehn im Dunkel. —
Ist keiner, keiner im ganzen Gewimmel?
Keiner im Abgrund, — keiner im Himmel! —
Ist's möglich, — darf eine Seele schaun
So unsäglich arm ins Todesgraun? —
Du schöne Erde, trag' mir nicht Hafs,
Dafs ich zertrat dein junges Gras.
Du schöne Sonne, du mufstest verschwenden
Dein belebendes Licht in leeren Wänden.
's war niemand darin, der sich wärmte und sonnte,
Weil der Herr nicht nach Hause finden konnte. —
Du leuchtende Sonne, du schöne Erd',
Was habt ihr doch meine Mutter genährt!
Da läg' ich im tiefen, dunklen Schofs. —
Die Natur fragt nicht, sie verschwendet blofs. —
O bitterste der Erdenqualen,
Mit dem Leben seine Geburt bezahlen! — —
Ich will auf die höchsten Berge gehn,
Noch einmal die steigende Sonne sehn,
Schaun, bis ich müd', aufs gelobte Land.
Die Lawine will über dem Kopf ich haben;
Da schreibt nur: Hier ist niemand begraben,
Und dann — zerrissen jedes Band!

Da hört er die Kirchenbesucher auf dem Waldwege ihr Pfingstlied singen. Er ruft erschreckt:

Niemals dort, wo kein Morgenrot!
Ich war lange tot vor meinem Tod.

Indem er aus dem Walde tritt, steht er wieder vor seiner Hütte, in welcher Solveig singt. Hier und nur

hier ist seine Todsünde; hier findet er das Sündenregister, welches der Knopfgiefser verlangt. Aber noch zaudert er:

Hin und zurück ist ebenso weit,
Draufsen und drinnen ebenso breit.
O tiefes Leid, unendliches Klagen,
Die ganze weite Welt durchjagen
Und sterbend den Fufs nach Hause tragen!

Noch einmal gedenkt er des verhängnisvollen „Geh herum“, dann läuft er mit einem Male dem Hause zu:

— nein dieses Mal
Gerad' hindurch.

Solveig, zur Kirche angekleidet, tritt ihm entgegen. Er wirft sich an der Thürschwelle nieder und verlangt ihr Urteil für seine Sünde. Sie hat aber nichts als den Ruf:

Da ist er! — O Gott — er kam nach Haus'!

und weiter:

O! nichts verbrachst du, mein lieber Knabe! —
Du hast mir zu einem schönen Gesang
Das ganze Leben gemacht, — o Dank!
Dank, dafs du kamst, währt's noch so lang!
O herrliches Pfingsten-Wiederfinden!

Aber sie soll ihm sagen, wo er solange gewesen, seit sie sich zuletzt gesehn:

— Mit der Marke auf meiner Stirn,
Mit dem Gottesfunken in meinem Hirn!
Kannst du es sagen? — Kannst du's entwirr'n?
Wenn nicht, versink' ich zum tiefsten Grund.

Und sie löst sein Rätsel so leicht; er ist ja bei ihr gewesen in Glaube, Hoffnung und Liebe.

Also wieder die Erlösung durch die Liebe, das Ewig-Weibliche, Unergründliche, alles Verzeihende. Bei dieser Botschaft verklärt sich sein Gesicht und er ruft aus:

> O meine Mutter, du sprichst mich los —?
> Verbirg mich, verbirg mich in deinem Schofs!

Er klammert sich fest an sie, und sie singt, während die Sonne aufgeht, ein Wiegenlied über ihrem Knaben:

> Ich will wiegen dich, ich will wachen,
> Schlaf' und träume, du Knabe mein.

Damit ist sein Leben zu Ende, der Traum ausgeträumt. Ich vermag die Ansicht Vasenius', dafs hiermit eine neue Epoche in seinem Leben, ein Leben in der Liebe, beginne, nicht zu teilen. Wie Brand von der Lawine verschüttet wird, nachdem er seinen Irrtum eingesehen hat, weil er mit seinen quälenden Erinnerungen weiter nicht mehr zu leben vermag, kann auch Peer Gynt, der an der Grenze seines Lebens steht, mit dem Rückblick auf sein verfehltes Dasein, kein neues mehr beginnen.

Zwar ruft der Knopfgiefser, nachdem Solveig ihr Wiegenlied gesungen, ihm zu, dafs sie sich noch auf dem Kreuzwege treffen würden. Dieses Zusammentreffen bedeutet aber eben den Tod. Und dafs der Knopfgiefser ihm nichts mehr anhaben kann, liegt schon in den Worten, welche Solveig wiederholt:

> Ich will wiegen dich, ich will wachen,
> Schlaf' und träume, du Knabe mein.

Peer Gynt ist, wie jedes grofse Gedicht, ein Bild des ringenden, ewig irrenden, nach Befreiung trachtenden Menschen. Es steht in einer Reihe mit der Odyssee, der Göttlichen Komödie, dem Don Quijote, dem Faust. Als Produkt seiner Zeit vermag es nichts anderes zu geben und darzustellen als die Gegenwart; gerade wie von jenen Dichtungen die eine das Heimweh einer Mannesseele, die andere die Versenkung in das Wesen Gottes, das spanische Gedicht das ideale Verlangen aus der Misere des niedern Daseins, der Faust die revolutionären Forderungen des achtzehnten Jahrhunderts widerspiegelt. Peer Gynt ist der prägnanteste Ausdruck der Anschauungen unseres Jahrhunderts, welches die Religion der Liebe verloren hat, vergessend dafs sie das Fundament alles wahren Menschentums und den einzige Halt in dem Wirrsal des Lebens bildet. In dieser grofsen Dichtung ist nichts abstrakt oder erdacht, veraltet und blofs historisch. Jede auftredende Person, spricht, denkt und handelt, wie wir selber; alle sind unseres eignen Fleisches und Blutes. Das Ganze mutet uns modern an, fast bis zum Erschrecken, wie ein Doppelgängertum. Speziell der Norweger wird darin das Spiegelbild seines Volkes erkennen, dessen Fehler grofsenteils aus dem Übermafse seiner Phantasie entspringen. Es gehört keine besondere Kunst dazu, nachzuweisen, wo die Dichtung Verfehltes gibt, das Gewollte nicht genügend herauskommt; wo eine Kante des Baues eine Abweichung von der geraden Linie darstellt; ein Raum in dem weitläufigen Gebäude dunkel geblieben ist, weil die Fenster vergessen

sind. Man darf nur an den Faust denken, oder einen Blick auf manche Bilder von Raffael werfen, um dergleichen Mäkeleien zum Schweigen zu bringen. Nicht dafs ein Werk vollkommen korrekt, bedingt seinen Wert, sondern der Umstand, dafs es wie aus einem Gusse dasteht und von dem Geiste seines Meisters vollkommen durchdrungen ist. Der Meifsel eines Michelangelo hat sich nicht selten zu tief in den Marmorblock verirrt; welcher Verständige, sieht so etwas? Peer Gynt ist, trotz all seiner Fehler, diejenige Dichtung, welche am bestimmtesten die Signatur unserer Zeit an der Stirn trägt; und wie man einst manchen Kommentar schreiben wird, um sie in ihrer Totalität und in allen Einzelheiten — zum Teil ephemeren Anspielungen — zu beleuchten, so wird sie einst folgenden Zeiten als das getreueste Spiegelbild unseres Jahrhunderts gelten und immer von neuem die Bewunderung der Menschen herausfordern.

Kaiser und Galiläer.

Julian „der Apostat“, wie ihn die Kirche gebrandmarkt hat, ist von jeher ein Lieblingsthema junger dramatischer Dichter gewesen. Trotz aller Entstellungen seiner Feinde, welche allein die Geschichte Julians geschrieben haben, — gerade wie die Catilinas — steht seine Persönlichkeit licht und leuchtend da, wie die Gestalt des Helios, mit dem Nimbus um das jugendliche Haupt; es geht von ihr ein frohes, frisches Leben aus wie von dem lauten Zuge des Dionysos; sie wirkt wie die Rückkehr zur hellen, heiteren Natur, in die erquickende Luft, nach einer Wanderung durch endlose Katakomben. Das Christentum hatte die Erlösung durch den Geist und die Wahrheit verkündet; Julian versuchte das rollende Rad der Geschichte aufzuhalten, indem er die schöne Welt des Griechentums, die Natur und den freudigen Genuſs wieder herstellte und neu belebte; nicht verstehend, daſs die Galvanisierung eines Leichnams nur dessen Auflösung in die Elemente beschleunigt.

Aber dieser Irrtum ist eben die Tragik des so reichbegabten Fürsten. Und nicht bloſs die Kirche hat ihn

mit ihrem Hasse verfolgt, auch die Geschichtsphilosophie nennt ihn „den Romantiker auf dem Throne der Cäsaren“ und benutzt ihn zu einem politischen Pamphlet [1]).

In der That ist Julian, welcher das Christentum hafst (er fand wohl einen genügenden Anhalt dazu in seiner Jugend und den miterlebten Ereignissen) und dafür aus Überzeugung und mit der ganzen Begeisterung der Jugend ein Ideal zu verwirklichen sucht, indem er zur schönen Natur des Griechentums zurückkehrt; der den entstehenden Widerspruch und Widerstand bekämpft, um schliefslich mit dem Ausrufe: Du siegst, Galiläer! zu fallen, eine tragische Erscheinung. Denn etwas wollen, es mit ganzer Thatkraft durchzuführen sich bemühn, und daran nicht blofs zu Grunde zu gehn, sondern zu erkennen, dafs das Gewollte ein grofser — wenn auch nur geschichtlicher — Irrtum war, stempelt zu einer tragischen Erscheinung. Freilich nicht in dem Maafse wie ein Irrtum, der in einem Vorauseilen, in dem „zu früh“ besteht. So sehr sind wir von der Notwendigkeit der Weiterentwickelung der Menschheit durchdrungen, dafs wir jede Vorausnahme, jede Entwickelung nach der Seite der Zukunft, zumal der Freiheit hin, nicht blofs entschuldigen, sondern einem solchen Kämpfer unsere volle Sympathie, ja Bewunderung zuwenden; während jeder Rückblick, jeder Versuch die Welt in ihrer Entwickelung aufzuhalten, oder dieselbe gar zurückzuschrauben, —

[1]) David Straufs hat bekanntlich in ihm den verstorbenen König Friedrich Wilhelm IV. gezeichnet.

und wäre die Vergangenheit noch so schön — in uns im wesentlichen doch nur ein Gefühl des Bedauerns erregt. Denn alle Poesie ist ihrer Natur nach revolutionär. Vielleicht ist dieses auch der Grund, weshalb noch keine Dichter ersten Ranges den vorliegenden Tragödienstoff gewählt, immer nur angehende Dramatiker sich an demselben versucht haben. Schon im „Catilina" Ibsens kommen wir über dieses Bedenken nicht hinaus. Doch will Catilina eigentlich nicht zurückschrauben, nicht zu einer veralteten Weltanschauung zurückkehren, wie Julian; sein Ziel ist nur die Reformierung staatlicher und sozialer Zustände, die allerdings einer Verbesserung nicht mehr fähig sind. Julian will die Welt umkehren, gleichsam den Baum entwurzeln und mit den Ästen in die Erde graben, damit Wurzeln und Äste ihre natürlichen Funktionen wechseln. Dieser elementare Irrtum mufs dem tragischen Gedanken notwendig schaden, mindestens unsere Sympathie schwächen. Denn ein blofses Mitfühlen und kühles Bewundern reicht zur tragischen Wirkung nicht aus; der tragische Held soll vielmehr eine Saite in uns anschlagen, die unser Inneres durchzittert. Daher wird eine Tragödie Julian, in welcher er selbst der Brennpunkt ist, immer zweifelhafter Natur sein. Anders dagegen, wenn seine Erscheinung nur benutzt würde, um eine Wirkung auf bestimmte dritte Personen zu äufsern; wenn er also nur die treibende Kraft bildete, die Wirkung aber in die Seele anderer gelegt, ihm also gleichsam nur die Stellung des Fatums zugeteilt würde,

etwa wie dem Groſsinquisitor Torquemada in der Tragödie Viktor Hugos.

Aber Ibsen mag sich der Bedenken, welche einer Tragödie Julian entgegenstehn, wohl bewuſst geworden sein; darum hat er auch nicht eine solche, sondern ein dramatisches Gedicht geschaffen, dessen besondere Bezeichnung als „welthistorisches Schauspiel" durch die Stellung des Helden und die geschichtliche Perspektive motiviert ist.

In einem dramatischen Gedicht tritt, wie schon früher ausgeführt, in die erste Reihe nicht ein bestimmtes Problem, sondern die psychologische Stellung eines Menschen innerhalb der gegebenen Verhältnisse, und seine Entwickelung dem Leben gegenüber; doch immer unter der Voraussetzung, daſs er von sich und von seiner Vergangenheit nicht loskommen kann. Die Frage ist ungefähr die eines Naturforschers: wie entwickelt sich eine Pflanze, die in diese oder jene Erde, in diesen oder jenen Himmelsstrich versetzt wird? wie bei mangelnder Ernährung, oder bei Hypertrophie? oder unter sonstigen Verhältnissen?

Ins Philosophische übersetzt und auf den vorliegenden Fall angewendet, lautet die Frage etwa so: wie entwickelt sich ein Mensch, der immer will, aber kein festes Ziel hat, worauf sein Wille gerichtet ist; der mit jedem neuen Wollen sein Ziel wechselt; der kein sicheres Ideal verfolgt, sondern nur allgemein das Ideal will? Einer der immer baut, aber seinen Bauplan fortwährend ändert, vorausgesetzt, daſs er überhaupt einen hat; einer, dem jedes neue Erlebnis sich in die vernichtende Formel

kleidet: alles ist eitel; der sich in die tiefste Einsamkeit verkriechen möchte, aber auf einen Thron berufen wird?

Die Antwort auf diese Fragen liegt ziemlich nahe. Ein solcher problematischer Charakter will nur, was er wollen mufs; alles Gewollte schlägt in seiner Wirkung in das Gegenteil um; die einzige Einsicht, die ihm wird, ist die, dafs er aus einem Irrtum in den andern gefallen ist. Nur eins wächst mit jedem Erlebnis: seine Eitelkeit. Er versteht nicht, sich dem Gewollten persönlich unterzuordnen, in seinem Werk aufzugehn. Darum genügt ihm keine noch so hohe Stellung. Er will absolut mit seiner Person hervortreten; er hält gern Reden und will als Litterat glänzen. Während er als Herrscher befehlen könnte, will er als Philosoph und Schriftsteller überzeugen. Wo dagegen nur Beispiel und Überzeugung wirken kann, wie in Sachen des Gewissens, tritt er als Despot auf. Er besitzt die genaueste Einsicht in die Dinge, aber das Naheliegende übersieht er. Dafs die Liebe die höchste sittliche Macht ist, davon hat er keine Ahnung. Darum begreift er auch nicht die Kraft der christlichen Lehre. So kann denn seinen Untergang nichts aufhalten.

Dafs eine solche Erscheinung für ein dramatisches Gedicht (nicht eine Tragödie) wie geschaffen ist, versteht sich von selbst. Der dänische Dichter Paludan-Müller gründet sein grofses modernes Epos „Adam Homo“ so ziemlich auf denselben Charakter und deutet das darin liegende allgemein Menschliche, Typische, schon in dem Titel an. Auch im „Kaiser und Galiläer“ bezeichnet,

wie im „Adam Homo“, jeder Schritt auf der sozialen Stufenleiter hinauf einen Schritt hinab auf der moralischen (Brandes); nur dafs hier die weltgeschichtlichen Mafse die Dichtung weit über jene Misere heben, die uns beim dänischen Dichter Beklemmungen verursacht oder nur eine satirische Behandlung zuläfst.

Die breite Entwickelung der Ibsenschen Dichtung und die philosophisch-psychologische Vertiefung des Problems stellt dieselbe in eine Reihe mit dem Brand und dem Peer Gynt, doch fehlt dem „Kaiser und Galiläer“ der prägnante Grundzug im Charakter des Helden. Brand leidet unter seiner starren Willensforderung, die ihn, bewufst, beherrscht. Peer Gynt gehorcht, unbewufst, seiner Phantasie, die ihn nicht zur Ruhe kommen läfst. Julian besitzt einen so ausgesprochenen Geisteszug in keiner Weise. Zuweilen sieht man sich veranlafst, der Eitelkeit diese hervorragende Bedeutung beizulegen; doch läfst sich dieselbe ebenso gut als der Ausdruck der allgemeinen Charakterschwäche auffassen, deren in die Augen fallende Erscheinung sie bei Geistern dieser Art ja meist bildet. Rein äufserlich unterscheidet sich der „Kaiser und Galiläer“ vom Brand und Peer Gynt durch die Prosaform und den etwa doppelten Umfang. Der Dichter hat — nicht zum Vorteil der Dichtung — den überreichen Stoff in zwei Teile geschieden, von denen der erste, „Cäsars Abfall“, die Zeit vom Jahre 351 bis 361; der zweite, „Kaiser Julian“, den Zeitraum vom Dezember 361 bis Ende Juni 363 behandelt. Die dramatische Anlage ist in beiden Teilen sehr verschieden.

Während der erste den Schwerpunkt ganz in die psychologische Entwickelung des jugendlichen Helden legt und den dramatischen Szenen einen guten Teil lyrischen Empfindens und philosophischen Ergründens beimischt, etwa wie in Byrons „Kain“, spielt sich im zweiten Teil das Schicksal des Mannes und Kaisers Julian chronikenartig ab, in der Weise der Shakespeareschen Königsdramen; wenn sich gleich aus den philosophischen Gesprächen die Absicht des Dichters erkennen läfst, diese Szenen nur als Illustrationen für die Entwickelung des Hauptcharakters zu benutzen. Von einer dramatischen Verwickelung, einer Intrigue (im tragischen Sinne), einer tragischen Schuld, und was sonst noch das Leben der eigentlichen Tragödie bildet, ist hier nicht die Rede. Das Ganze bewegt sich in einer auffallenden epischen Breite, im ersten Teil stark lyrisch gefärbt, anscheinend nach dem Grundsatze, welchen der Dichter in seiner Abhandlung „über Heldenlieder“ ausgesprochen hatte, dafs das Drama eine höhere Verbindung von Lyrik und Epos darstelle [1]).

Wie früher erwähnt, hat Ibsen den Plan zu seiner Dichtung vielleicht schon in Norwegen gefafst, sie ist dann in Rom herangereift und teilweise wohl auch dort ausgeführt. Aber zur Vollendung des Werkes hat es fast eines Dezenniums bedurft. Darum das Zerfahrende und Zerfallende in Komposition und Ausführung, verglichen mit dem Brand und Peer Gynt. Man denkt bedauernd an den zweiten Teil des Faust.

[1]) Vasenius, Henrik Ibsens dramatiska diktning, 1879, S. 111.

Der künstlerische Schwerpunkt der umfangreichen Dichtung liegt, wie beim Faust, im ersten Teile. Wir begleiten hier Julian als Werdenden auf seiner Irrfahrt durch das Meer des Lebens. Er sucht wie Odysseus seine Heimat. Anders als im Brand und Peer Gynt, unterläſst es der Dichter, uns ein Bild der Jugend Julians zu geben; wir erfahren nichts von seinem Vater, nichts von seiner Mutter, nicht einmal deren Namen; wir hören nur, daſs an einem einzigen Tage ihm beide Eltern ermordet sind, zugleich mit neun andern Mitgliedern seiner Familie. Nur er, der neunzehnjährige Jüngling, ist übrig geblieben und sein älterer Halbbruder Gallos. Der Mörder aber, Kaiser Konstanz, sitzt auf dem Thron. Hier wäre nun sofort eine Art Hamletfabel gegeben, zumal Julian in der That ein Hamletcharakter ist und Gallos ein rücksichtsloser Mensch, der vor keiner That zurückschrecken würde, wie Laertes. Aber der Dichter verschmäht in seinem Werke Verwickelungen und Konflikte zu einem tragischen Gewande zu verarbeiten. Alles was geschieht, Ereignisse, Thaten und Zustände dienen ihm nur wie die Tasten an einer Orgel, um eine Art psychologischen Musikstücks erklingen zu lassen. Hier ist von Interesse nicht was geschieht, sondern wie es der Hauptheld auffaſst und wie das Geschehene und Erlebte seiner geistigen Entwickelung dient.

So ist denn auch der Mord seiner Eltern zwar nicht spurlos an Julian vorübergegangen; aber anstatt davon tief bewegt zu werden, wie Hamlet, hat das Ereignis

ihn nur ängstlich und im äufsersten Grade mifstrauisch gemacht. Er fährt bei jedem Geräusch erschreckt auf, weil er einen Späher verborgen wähnt; er liest in den offenen Zügen seines Jugendfreundes Agathon mit Angst und fürchtet Verrat. Er sucht sogar jenes Ereignis, dem heftigen Bruder Gallos gegenüber, abzuschwächen und die Schuld von dem Herrscher abzuwälzen.

Die Natur hat ihn körperlich nicht verschwenderisch ausgestattet; er ist von kleiner, unansehnlicher Gestalt; sein Blick unsicher, wenn auch lebhaft; sein Lachen klingt auffallend, heftig und verletzend; die Hoftracht kleidet ihn nicht. Wie alle nervösen Naturen mit vorherrschend geistigen Interessen ist er die Zielscheibe des Spottes bei Hofe. Man nennt ihn den „Atlas mit den schiefen Schultern", den „Affen in Hofkleidern"[1]). Mehr noch als man über ihn wirklich redet, glaubt er zu hören; die Leute gehen ihm nach, meint er, deuten seine Worte, sein Lachen im bösen Sinne. Er kommt aus dem Grübeln nicht heraus und sehnt sich fort in die tiefste Einsamkeit. Nirgends sieht er Klarheit. Nur voll Angst schliefst er sich der christlichen Lehre an, zu der er sich bekennt, für die er schon als Kind gewirkt hat. Er trägt, da er auftritt, seit neun Tagen ein härenes Kleid und geifselt sich in den Nächten. Alles umsonst. Seit seiner

[1]) Dieses Register vervollständigt Ammian, wonach man Julian noch mit den Ehrennamen „Bocksbart", „geschwätziger Maulwurf", „griechisches Litterätchen" beehrte. — E. von Wietersheim, Geschichte der Völkerwanderung, 2. Auflage, besorgt von Felix Dahn. Leipzig 1880, Bd. 1 S. 453 u. ffg. Ferner Bang, Julian den Frafaldne. Christiania 1881.

frühesten Jugend hat er in einer Art goldener Sklaverei gelebt. Es ist ihm zu einer Gewohnheit, ja zu einer Art Notwendigkeit geworden, den Schrecken über sich zu wissen; und doch ängstigt ihn fortwährend das Schwert, das über ihm hängt; der Mondschein wirkt aufregend auf seine Nerven. So steht er allein und verlassen am Hofe da, wo man ihn überwacht, wohl gar fürchtet, und er flieht wie alle Einsamen zu seinen Büchern.

Seine einzige Beschützerin am Hofe ist die Kaiserin Eusebia, die alles eingeleitet hat, damit der gänzlich willensschwache und von Gewissensqualen verfolgte Kaiser Konstanz, der Sohn Konstantins des Grofsen, ihn als Cäsar, das heifst als seinen Nachfolger auf dem Throne, verkünde. Konstanz ist aber ganz in den Händen seines Leibsklaven Memnon, und da Julian dessen Hunde einen Fufstritt versetzt hat, proklamiert der Kaiser als Cäsar den abwesenden Gallos. Diese und noch andere Szenen, in welchen namentlich der Übermut der Christen und das zerfahrene Sektenwesen vortrefflich vorgeführt wird, spielen sich in der Osternacht vor der Hofkirche in Konstantinopel ab.

Da kommt Julians Jugendfreund aus Kappadokien, — „von wo sonst nichts Gutes zu erwarten ist“ — der am Christenglauben freudig hängende Agathon. Sie haben sich seit sechs Jahren nicht gesehn, aber Agathon erkennt ihn sofort wieder (wie Brand den Einar), während Julian ihn mit Mifstrauen empfängt. Aber dieses hält nicht lange an, und nun erschliefst er sein Herz dem Freunde, wie Carlos seinem Posa. Aus dem Traume, ein grofser

und glücklicher Kriegsheld zu werden, wie sein Bruder Gallos, ist ebensowenig etwas geworden, wie aus dem Seitenschiff der Kapelle, welche er mit Gallos über dem Grabe des heiligen Mamas zu erbauen unternommen. Denn „Mamas war ein falscher Heiliger“, sagt er zu Agathon. Freilich, der nicht viel grübelnde Gallos ist mit seinem Teil fertig geworden. Dem Prinzen ist die Erfahrung so zu Herzen gegangen, dafs er über den Mamas ein Buch geschrieben, welches allseitig viel Lob erhalten hat. „Aber der Herr bewahre mein Herz rein von Eitelkeit“ — fügt er hinzu, in richtiger Erkenntnis seiner Schwächen. Er vergleicht sich, neben Gallos, mit Kain, hält sich von Gott verlassen; und da Agathon ihn an seine enthusiastische Beredsamkeit, damals noch ein Kind, erinnert, bemerkt er:

Sahst du den Stern, der fiel, dort hinter den Cypressen?

Aber er erzählt doch sogleich, dafs seine Mutter, in der Nacht da sie ihn geboren, geträumt, er sei Achilleus, und er möchte noch jetzt mit den Löwen kämpfen. Nur einen Mann hafst er, den „Weisheitslehrer“ Libanios, den dreisten Griechen aus Athen, der Hof und Geistlichkeit im Schach halte und mit seiner höllischen Beredsamkeit eine ganze Jüngerschar von Spöttern erzeugt habe, so dafs das christliche Konstantinopel zu einem „Babylon des Spotts“ geworden sei.

Aber dieser äufsere zur Schau getragene Eifer für das Christentum wird sofort gelähmt, da Libanios, den Julian persönlich nicht kennt, auftritt und — sich nicht

zu erkennen gebend — mit gröfster Dreistigkeit seine Abreise nach Athen damit motiviert, dafs er sich durch die Schrift eines Jünglings überwunden sehe, der zugleich bestimmt sei, des Kaisers Nachfolger zu werden, von den Hörsälen der Weisheitslehrer aber darum vom Kaiser ferngehalten werde, damit er ihn nicht in den Schatten stelle und weit über das Reich hin leuchte.

Julian, an seiner schwächsten Seite, der Eitelkeit, gefafst, steht gänzlich verwirrt. Libanios breitet das Netz noch geschickter aus, indem er — immer sich stellend, als ob er zu einem beliebigen Hofmann rede — an die Jugend des Prinzen erinnert, ihn mit Paulus vergleicht und als den einzigen bezeichnet, den die griechischen Weisheitslehrer zu fürchten hätten; denn er sei „ein Achilleus des Geistes". So habe Libanios selbst gesagt. Er zieht gleichsam das Netz zu, indem er als den Verfasser des Spottgedichts auf Julian, das unter dem Titel: „der Affe in Hofkleidern", zirkuliert, den Hofgeistlichen Hekabolios bezeichnet, während Julian bis dahin den Libanios für den Autor gehalten hatte.

Der schlaue Grieche weigert sich dem Julian seinen Namen zu nennen und fängt ihn vollkommen mit mystischen Redewendungen. Dieser ist bereits entschlossen die griechischen Schulen zu besuchen, um von dort seine geistigen Waffen zu holen zur Bekämpfung der Widersacher des Christentums.

Julian findet den Hof seinen Wünschen geneigt und folgt dem Libanios, der mittlerweile verbannt ist, nach Athen, freilich mit einem Umwege über Pergamon;

denn „man mufs klug sein wie die Schlangen“, sagt er zu Agathon.

In der That, der Dichter erspart uns keinen Zug dieses problematischen Charakters.

Christen- und Kaisertum ist für Julian in Konstantinopel untrennbar verbunden gewesen, aber der Glaube an beides hat doch schon dort einen erheblichen Stofs erlitten. Sein Verlangen nach Athen und den dortigen Philosophenschulen, um aus ihnen das Rüstzeug zur Bekämpfung des Unglaubens zu holen, deutet schon sein Schwanken an. Er glaubt nicht mehr an die Befreiung der Welt durch den Geist; aber auch die griechische Welt und die Natur vermag ihm keine Befriedigung zu bringen; denn „die alte Schönheit ist nicht länger schön und die neue Wahrheit nicht länger wahr“. Und mit Recht, denn die Natur ist nur so lange schön, als sie sich ihre Unschuld bewahrt (Vasenius).

Überdies herrscht in Athen das wüsteste Treiben; die Weisheitslehrer reifsen sich um die neu ankommenden Jünglinge, des nackten materiellen Interesses halber; und Libanios, auf den er sein ganzes Vertrauen gesetzt hatte, ist ohne Ernst, neidisch, geizig und voll Mifsgunst, und schmeichelt in der dreistesten Weise jedem Machthaber.

Julian, seinerseits von Schmeichlern umringt, nimmt an all der geschminkten Lust nur äufserlich teil; er bleibt mitten in den rauschenden Gelagen nüchtern und sucht gelegentlich die eleusinischen Mysterien auf. Befriedigung wird ihm nirgends zu teil. Die grofse Frage

des Christentums, wem man mehr gehorchen müsse, Gott oder dem Kaiser, diese Frage, an der er selber später zu Grunde gehn soll, wird ihm zu einem geistvollen gerichtlichen Schauspiel, das er mit seinem Freunde, dem würdigen Gregorius von Nazianz, aufführt, indem er sich als einen angeklagten Galiläer darstellt, der dem Kaiser den Zins verweigert habe. Es ist ihm eine Herzenslust, den auf den Gerichtsstuhl genötigten Freund in Verlegenheit zu setzen, der alles dem Kaiser, aber nicht weniger Gott geben will. Julian löst schliefslich den Widerspruch in witziger Weise, indem er einen solchen Richter, der die Allmacht des Kaisers leugnet, für wahnsinnig erklärt und infolge dessen als einen Gottbegnadigten darstellt, da das Himmlische mit dem Wahnwitz in engster Verbindung stehe.

Wie ein Märchen aus seiner verlorenen Jugend berühren ihn die Mitteilungen seiner Christenfreunde, des genannten Gregorius und des jugendlichen Basilios von Cäsarea („mehr Mädchen als Mann“), welche teils von den blutigen Leiden der Christengemeinden, teils von der Mutter Gregors und von Basilios Schwester Makrina handeln. Auf jene scheufslichen Nachrichten hin möchte er an die Grenze der Welt flüchten; aber Gregor erwidert ihm ganz richtig: „Dein Platz ist auf dem Nabel der Erde, Fürst Julian! Draufsen im Leben, mit dem Leben in deinen Händen hast du als Krieger zu stehn!“ Aber der Vorschlag, sich an die Spitze der Christen gegen seinen Bruder Gallos zu stellen, der all das Unheil verschuldet hat, erregt ihm Entsetzen. Denn er hat eine angeborne

Angst vor der Macht, der Autorität; es scheint ihm unmöglich, seinem Bruder, der ja der auserkorne Nachfolger des Kaisers ist, Auge in Auge gegenüber zu treten. Aber sofort regt sich sein philosophischer Witz, indem er Gregor fragt, wieweit er denn zwischen Gott und Kaiser unterscheide, und ob er ihm folgen würde. Dieser äufsert abweisend, er habe seinen kleinen Kreis und seine Verwandten, das sei seine Welt. Geradeso wie Agathon Julian nicht nach Athen gefolgt war, weil er zu Hause für seinen kleinen Bruder zu sorgen habe. Und da liegt es denn auch; erst die Hingabe an die „kleine Welt", das heifst die Liebe, nicht aber das grenzenlose Streben in die Weite der grofsen Welt beglückt. Julian philosophiert dagegen darüber, warum die schöne Griechenwelt nicht mehr schön und das Christentum zu einem Scheinbilde geworden sei. Selbst die Mitteilung, dafs die Christen, namentlich die fromme Makrina, auf ihn als den Retter blickten, verschlägt, trotz seiner Eitelkeit, nichts. Er kommt zu keinem ernsten Entschlusse.

Wenn ich es könnte, Basilios! — ruft er aus. — Aber ich komme mir vor wie der heidnische Dädalus zwischen Himmel und Meer. Eine schwindelnde Höhe und eine vernichtende Tiefe. Was für ein Sinn liegt in diesen Stimmen, die von Osten und Westen mir zurufen, ich solle das Christentum retten? Wo ist es denn, dieses Christentum, das gerettet werden soll? Ist es beim Kaiser, oder beim Cäsar? Ich meine, deren Thaten rufen laut: nein, nein! Ist es bei den Mächtigen und Vor-

nehmen, diesen gierigen Höflingen und Halbmenschen welche die Hände über dem fetten Bauch falten und lispeln: ob wohl Gottes Sohn aus nichts erschaffen ist? Oder bei den Gebildeten, bei denen, welche wie du und ich aus den heidnischen Quellen der Schönheit und Wissenschaft getrunken haben? Neigen sich nicht die meisten dieser Brüder zu den arianischen Ketzerlehren, für welche selbst der Kaiser eine so grofse Vorliebe hat? Und nun der ganze zerlumpte Haufe derer, die gegen die Tempel rasen, die Heiden und deren Anhang ermorden! Geschieht das um Christi willen? — Ha, ha! nachher schlagen sie sich untereinander um die Hinterlassenschaft der Getöteten. — Frage Makrina, ob das Christentum in der Einsamkeit zu finden ist und bei den Säulenheiligen, die auf einem Bein stehn. Oder ist es in den Städten? — Vielleicht bei jenen Bäckern in Konstantinopel, die sich neulich mit den Fäusten schlugen, um die Frage zu entscheiden, ob die Dreieinigkeit aus drei Personen oder aus drei Vorstellungen besteht. Welche von allen diesen würde Christus wohl die Seinigen nennen, wenn er wieder zur Erde herabstiege? — Her mit der Diogeneslaterne, Basilios! Licht in diese nächtliche Finsternis! — Wo ist das Christentum?

Und da Basilios auf die heiligen Schriften verweist, bricht er aus:

Dieselbe verzweifelte Antwort. Bücher, — immer Bücher! Komme ich zu Libanios, so heifst es: Bücher, Bücher! Komme ich zu euch, — Bücher, Bücher, Bücher! Steine für Brot! Ich kann keine Bücher brauchen; —

das Leben ist es, nach dem ich hungre, die Gemeinschaft, Auge in Auge mit dem Geist. Ward Saulus sehend von einem Buche? War es nicht eine Lichtflut, die ihm in das Gesicht schlug, eine Erscheinung, eine Stimme —!

Vergifst du die Erscheinung und die Stimme, von der jener Agathon —? bemerkt Basilios.

Eine rätselhafte Botschaft; eine Orakelstimme, die ich nicht deuten kann. War ich der Erkorene? Der Erbe des Reiches, hiefs es. Und welches Reiches —? Tausend Zweifel brüten über dieser Sache. Nur das weifs ich: in Athen ist nicht die Höhle des Löwen.

Aber wo, wo? O! ich wandle wie Saulus im nächtlichen Dunkel. Will Christus etwas von mir, so mag er deutlich reden. Den Finger in die Wundenmale —

Und doch steht geschrieben —

Ich weifs alles, was da geschrieben steht. Aber das Geschriebene ist keine Wahrheit im Fleische. Fühlst du nicht Ekel und Beklemmung wie in der Windstille am Bord eines Schiffes, umdrängt von Leben, Schrift, heidnischer Weisheit und Schönheit? Es mufs eine neue Offenbarung kommen, oder eine Offenbarung von etwas Neuem. Es mufs, sage ich, die Zeit ist da. — Ja, eine Offenbarung! — O Basilios, könntest du sie auf mich herabflehn! Blutiger Tod, wenn es so sein mufs —! der Tod —, ach mir schwindelt in seiner Süfse; die Dornenkrone um mein Haupt —!

Bei diesen Worten greift er mit beiden Händen in sein Haar und fafst den Rosenkranz, den er trägt.

In seine verzweifelte Stimmung fällt die Mitteilung des Libanios von dem Mystiker Maximos in Ephesus wie eine Offenbarung. Das Mystische hat Julian schon in den eleusinischen Mysterien aufgesucht. Wie er hört, dafs Maximos über Geister und Schatten gebiete, hält ihn nichts mehr; und so eilt „dieser für die Wissenschaft, und noch anderes, gefährliche Jüngling“ nach Ephesus.

Maximos ist kein Charlatan; er glaubt an sich und die von ihm citierten Geister, welche ihm unsichtbar bleiben, aber von ihm gedeutet werden. Seine ethische Stellung in der Dichtung ist nicht ganz klar. Er tritt überall da ein, wo Julian einen bedeutenden Entschlufs zu fassen hat, und begleitet ihn wie sein guter Freund, doch ohne wirksame Hilfe zu bringen, da auch ihm die Einsicht in das Rechte und Nächstliegende versagt ist.

Zuweilen erscheint er als eine Personifizierung des Gewissens Julians. Jedenfalls stellt er eine geistige Ergänzung desselben dar. Man denkt wohl an die beiden Frauen im Catilina und die Gerd im Brand. Dieser alter ego steht gleichsam über den Dingen, philosophiert über sie, leitet, verlockt, warnt, und spricht das schliefsliche Urteil über seinen kaiserlichen Freund aus, nach Art des griechischen Chors.

Der Mystizismus ist der dritte Versuch Julians, sich zu dem Leben zu stellen. Sein Lehrer Maximos scheint ihm über jeden Zweifel ein grofser Mann; er hat sich ihm ganz hingegeben, geht in morgenländischer Tracht und führt ein berauschendes Traumleben, besonders in

Vollmondsnächten. Er weiſs, daſs es wenig Menschen im Kaiserreiche gibt, mit denen man sich so viel beschäftigt wie mit ihm. Er befindet sich halb in kaiserlicher Ungnade; Gallos läſst ihn ausforschen. Aber er besitzt noch immer Schlangenklugheit; er gibt sich nach auſsen keine Blöſse; er versäumt nicht leicht eine Morgenandacht in der Kirche; er rechnet, so bemerkt er witzelnd, auch die Blutzeugen zu den besondern Menschen. „Aber — es ist auch keine Kleinigkeit, so groſse Schmerzen zu leiden, ja sogar den Tod zu erdulden, und alles bloſs seiner Meinungen halber.“

Schon hat er mit Maximos Himmel und Hölle durchwandert, die wundervollsten Träume erlebt, und so die groſse welterlösende Erkenntnis erlangt, daſs alles was ist, nicht ist, und alles was nicht ist, ist. Aber noch mehr verheiſst ihm Maximos: er wird mit Gallos, der auf der Höhe seiner Macht, die Welt teilen. Schon sei das Purpurgewand für ihn fertig; diese Nacht werde der letzte Schleier fallen.

Alles dieses teilt Julian seinen Freunden Gregor und Basilios mit, die ihn vergebens warnen. Er erzählt ihnen weiter von dem Flusse, der, nach Strabo, seine Quellen auf dem libyschen Gebirge hat, in seinem Laufe mehr und mehr wächst und zuletzt, wenn er am gröſsten ist, sich im Wüstensande verliert und im Mutterschoſse der Erde begräbt. Das sei nicht der Tod, — wie die Freunde einwenden — sondern das groſse Geheimnis, das schon im Leben erlangt werden könne, die von Maximos gesuchte Wiederauferstehung, die verlorne

Gottähnlichkeit. In jeder der wechselnden Generationen sei in einer Menschenseele der neue Adam wiedergeboren; stark im Gesetzgeber Moses, weltbeherrschend im makedonischen Alexander, fast vollkommen in Jesus von Nazareth; aber allen habe gefehlt, was ihm versprochen worden, „das reine Weib“. Indem er sich mit diesen Männern in eine Reihe stellt, die alle gebrechliche und sogar schwache Menschen gewesen, entschuldigt er damit zugleich, was die Natur ihm an körperlichen Vorzügen versagt hat, und legt das ganze Gewicht auf die geistige Bedeutung. Aber die wahre Verjüngung ist doch erst dem neuen Geschlecht vorbehalten, das er in der Einsamkeit der Landschaft am Euphrat mit dem reinen Weibe ins Leben rufen wird. Sollte letztere etwa Basilios Schwester, Makrina, sein? — fragt er.

Und nun führt Maximos, in einer dramatisch ungemein erregten Szene, dem schwärmenden Julian, den er erst berauscht (denn „der Rausch ist die Hochzeit des Menschen mit der Seele der Natur“) unter Tanz- und Musikbegleitung, seine Erscheinungen vor. Erst eine Stimme, die verkündet, dafs Julian geschaffen sei, um der Notwendigkeit zu dienen; das Reich zu gründen auf dem Wege der Freiheit, das ist der Notwendigkeit, auf Grund seines Willens; und zu wollen, was er müsse.

Der Reiche aber, so erklärt ihm Maximos, gebe es drei: gegründet auf den Baum der Erkenntnis, des Kreuzes, und das dritte auf beidem zugleich.

Darauf erscheinen „die drei Ecksteine unter dem Zorn der Notwendigkeit“, die „drei grofsen Helfer in

der Verleugnung“: Kain, Judas Ischarioth und — der dritte, der noch nicht unter den Toten weilt, der das dritte Reich gründen soll; er wird zwar nicht genannt, aber es ist unzweifelhaft Julian selber.

Da dringen gewaltsam Leute ein; Julian glaubt, man wolle ihn zum Tode führen. Aber der Quästor Leontes verkündet ihm, dafs er nach dem Tode des vor kurzem hingerichteten Gallos vom Kaiser zum Cäsar des Reiches berufen worden, und die Schwester des Kaisers, Helena, „das reine und züchtige Weib“, ihm zur Gemahlin bestimmt sei. So verwirklicht sich sein Traum von dem Purpurgewande und die Prophezeiung von dem dritten Reiche, ins Weltliche gedeutet. Er schlägt die Mahnungen seiner Freunde von Athen in den Wind. Nicht darum, sagen sie, sei er von Konstantinopel fortgegangen, um des Kaisers Reich zu befestigen; aber er ruft: Nebel, blofser Nebel! All das liegt hinter mir wie ein böser Traum! und er nimmt den Purpur an.

Das ist der grofse Umschlag aus dem Idealismus in den Realismus.

Wir werden vom Dichter weiter nach Lutetia in Gallien geführt, wo Helena voll Angst auf die Rückkehr Julians wartet. Dieser hat sich mit seinem Heer an den Rhein begeben, dort bei Argentoratum die Alemannen unter Knodomar vernichtet und den Barbarenführer selbst gefangen genommen. Ein kleiner Zug charakterisiert sofort die Stellung Julians, der an der Spitze eines grofsen Heeres Sieg über Sieg erfochten, zu dem

Hofe und dem Kaiser, der selber nur Niederlagen zu verzeichnen hat. Als nämlich Julian dem gefangenen Barbaren das Leben geschenkt hat, ist derselbe im Gefühl seines Dankes, der römischen Sprache nicht mächtig, in den Ruf ausgebrochen, es lebe Kaiser Julian. Aber dieses Ereignis ist auch durch die Späher, von denen sich Julian umgeben weifs, nach Rom gemeldet, und der Cäsar sieht einer bösen Wendung seines Geschicks entgegen. Dieselbe läfst auch nicht lange auf sich warten. Der Tribun Decentius trifft in dem Lager ein und verkündet den Willen des Kaisers, wonach das siegreiche Heer teils über die Alpen, teils an die Donau und nach Osten gegen die Parther geführt werden soll; alles im Widerspruche mit den Zusagen, welche Julian den Truppen, namentlich den barbarischen Hülfsvölkern, gemacht hat. Aber Julian steht mit gebundenen Händen da. Die meuternden Generale sind sofort dem Willen des Kaisers dienstbar, obwohl sie kurz vorher ihren Feldherrn in den Himmel erhoben und sich davon verletzt erachtet haben, dafs der Kaiser demselben keinen Triumphzug zugestanden, sondern den erlangten Lorbeer für sich in Anspruch genommen hat. Selbst der Stallmeister Sintula, dem Julian sein Vertrauen geschenkt hatte, wird ihm untreu und übernimmt es, dem Heere den Willen des Kaisers zu verkünden. Julian steht abwartend da.

Mittlerweile spielt sich aber eine Szene ab mit einer Person des Dramas, welche nur im ersten Akt einmal flüchtig aufgetreten und später als das „reine Weib“

bezeichnet ist, mit Helena, des Kaisers Schwester. Wir haben vermuten dürfen, dafs Helena damals auf den später ermordeten Cäsar Gallos, als ihren Gatten, gerechnet habe. Sie ist dann nach dessen Tode dem neuen Cäsar Julian nach Gallien gefolgt und tritt hier in die Handlung ein, indem sie ein lebhaftes Bild von der Verderbnis am römischen Hofe entwirft und den siegreichen Julian anstachelt, einen kühnen Schritt zu wagen. In der Dichtung spielt sie eine ähnliche Rolle wie der Bischof Nikolas in den Kronprätendenten. Auch an ihre Person knüpft sich eine Szene von wunderbarer dramatischer Kraft, eine Meisterleistung, des gröfsten Dichters würdig, und von realistisch packender Gewalt; doppelt wirksam nach dem philosophisch-mystischen Inhalt des Vorhergegangenen, wo viel gesprochen aber wenig gehandelt wird.

Dieses „reine Weib“ ist nämlich eine Heuchlerin ersten Ranges, die schon vor ihrer Heirat mit Julian ein intimes Verhältnis mit Gallos gehabt und unter den Umarmungen Julians nur an ihn gedacht hat. Denn sie verachtet, wie Hjördis in den „Kriegern auf Helgeland“, den Mann, der nicht Weiber zu überwinden vermag; der Tinte an den Fingern und Bücherstaub im Haar hat; es ekelt sie vor den Thaten der Ohnmacht. Da er seinen alten Wunsch ausspricht, mit ihr und seinen Büchern in die Einsamkeit zu flüchten, erinnert sie ihn an den Ausruf des Barbaren und den Sieg ihres Vaters Konstantin an der Mulvischen Brücke. Sie sehnt sich aus dem kalten Gallien fort, nach Rom, auf den Kaiser-

thron, den ihr hinfälliger Bruder mit Unrecht einnimmt; und Eusebia ist tot. Sie will nicht alt werden in der Fremde. Sie denkt ja auch an keine blutige Wendung; der Schreck könnte genügen und des Kaisers Leiden ein Ende machen. Denn „Christus ist gut“. O, sei fromm, Julian — so fügt sie hinzu — ich will dir helfen. Gebete sollen für dich zum Himmel steigen. Gelobt seien die Heiligen! Gelobt die Blutzeugen! Vertraue mir, es soll später alles gesühnt werden. Schenke mir die Alemannen zur Bekehrung; ich will Priester unter sie senden; sie sollen sich beugen unter der Gnade des Kreuzes. Und wenn sie sich nicht beugen, so mögen sie sterben. Wie ein süfser Opferrauch soll ihr Blut zu dem Gesegneten aufsteigen. Ich will selbst dabei sein. Die alemannischen Weiber für mich. Beugen sie sich nicht, so mögen sie geopfert werden. Und dann, mein Julian, wenn du mich wiedersiehst, — verjüngt, verjüngt! — Schenke mir die alemannischen Weiber, Geliebter! — Blut —, das ist ja kein Mord, und das Mittel soll untrüglich sein —, ein Bad in jungem Jungfrauenblut —.

Julian aber schaudert bei diesen Worten nicht zurück, sondern bewundert entzückt die Schönheit des Weibes, „der einzigen, die er geliebt, der einzigen, die ihn geliebt“. Unbegreiflich, dafs er dieselbe nicht durchschaut, die heuchlerisch, dem Tribunen Decentius gegenüber, nicht genug Worte finden kann, um sich nach dem Wohlergehen des geliebten Bruders und Kaisers zu erkundigen und des Himmels Segen auf ihn herabzuflehn. Zwei herrliche Nubier hat er ihr geschickt und süfse

Pfirsiche von Damaskus in goldenen Schalen, der herrliche Kaiserbruder!

Aber mit diesen Geschenken hat es seine eigne Bewandtnis. Da Julian nach einer Szene mit Decentius und den Heerführern alles verloren wähnt, tritt Helena im Wahnsinn — denn die Früchte waren vergiftet — auf die Bühne und verkündet die Geheimnisse ihres Herzens, ihr Verhältnis mit Gallos, mit dem sie in Verkleidung heimliche Zusammenkünfte in der Hauskapelle gehabt, und ihren Abscheu vor dem machtlosen Gatten. Das haben die Leute längst alles gewufst, nur Julian ist der Unwissende geblieben. Indem das Fürchterliche plötzlich mit vernichtender Gewalt auf ihn einstürmt, bricht er blofs in den einen Ruf aus: Galiläer! Denn, wie schon früher bemerkt, alles was den Hof betrifft, hängt ihm aufs innigste mit dem Christentume zusammen. Galiläer! — das ist das Wort für alles, was ihn von Jugend auf geknechtet, ihn in einem goldenen Gefängnis gehalten und die freie Entwickelung seines Geistes gehemmt hat. Der Galiläer mufs die Verantwortung dafür tragen, dafs er in seiner mystischen Verzückung vom „reinen Weibe“ das blofse Wort für die Sache genommen hat.

Aber dieses Ereignis greift zugleich äufserlich sehr positiv in sein Leben ein.

Die Hilfstruppen haben sich nicht überreden lassen, auch die Legionen sind im Aufruhr; das Heer fordert von ihm Rechenschaft. Da nun Decentius den rechten Augenblick gekommen wähnt und Julian als seinen Ge-

fangenen erklärt, spielt dieser seinen Gegentrumpf aus und hält an die wild eindringenden Meuterer — er thut dieses bei jeder grofsen Gelegenheit – eine Rede, die etwas an die Leichenrede des Antonius erinnert, aber auch dieselbe Wirkung hat. Und da niemand das entscheidende Wort zu sprechen wagt, führt er selber die Entscheidung herbei, indem er den Fahnenträger Mauros fragt: Was rief doch Knodomar bei Argentoratum? Antwort, guter Mauros!

Er rief: Es lebe Kaiser Julian!

Dieser Ruf findet natürlich ein lautes Echo im Heere.

Nun könnte Julian ohne weiteres auf Rom losrücken, sein „Abfall“ sich vollenden. Aber er will doch erst noch Briefe dorthin schreiben und den Erfolg abwarten. Seine Natur ist eben, wie jede problematische, „keiner Lage gewachsen“.

So weilt er einige Zeit in dem gallischen Vienna und vermag sich ebensowenig zu einem bestimmten Abfall vom Kaiser als vom Christentum zu entschliefsen. Aber für den ersteren ist entscheidend eine Mitteilung des Ritters Sallust, eines Jugendfreundes von Athen her, der den alten Göttern treu geblieben ist, wonach Kaiser Konstanz mit dem Gedanken umgehe, sich von neuem zu vermählen, um einen Thronerben zu erhalten, und zwar mit einem Weibe aus einem Julian feindlich gesinnten Geschlechte. Dieser Sallust ist ihm vom Hofe eigentlich als Spion zugesandt worden; aber er hat den bei den Göttern seiner Vorfahren geleisteten Eid gebrochen und falsche Berichte über Julian mitgeteilt.

Da dieser ihn an seinen Eid und die Götter erinnert, antwortet er kurzhin:

O, die sind weit fort!

Ja, — erwidert Julian —, eure Götter, die sind weit fort; die hindern niemand; die lasten auf keinem; sie lassen einem Manne freien Raum ringsum zum Handeln. O dieses Glück des griechischen Heidentums, sich frei zu fühlen —!

Dabei spekuliert und philosophiert Julian weiter. Er erörtert die Frage, ob es gestattet sei, dem Kaiser zuvorzukommen und ihn zu hindern, eine neue Blutschuld auf sich zu laden; denn Konstanz werde ja jedenfalls bald Mörder dingen. Ob es nicht besser sei, wenn Konstanz „Unrecht leide als Unrecht thue“. Die heilige Schrift, auch Plato und Mark Aurel möchten für die Bejahung dieser Frage sein. In jedem Falle wäre dieselbe der Erörterung der Philosophen würdig, und er selber trage sich mit dem Gedanken eine Schrift abzufassen, in welcher er dieses und anderes, nämlich die bösen Anzeichen, die ihm neulich passiert sind, in seiner rechten Bedeutung darlegen wolle.

Aber den Ausschlag gibt doch Maximos, sein zweites Ich, der mit dem Abfall vom Kaiser auch den vom Christentum verbinden möchte. Und mit Recht, denn Kaiser und Christentum sind nicht zu trennen. Julian selbst sagt: Meine ganze Jugend war ein einziges, endloses Entsetzen vor dem Kaiser und Christus. Er ist schrecklich, dieser rätselvolle, dieser schonungslose Gottmensch. Überall, wo immer ich hinwollte, trat er mir

grofs und streng in den Weg mit seiner unbedingten, unerbittlichen Forderung.

Und diese Forderung — fragt Maximos — war sie in dir?

Nein, immer aufserhalb. Ich sollte! Zog sich mein Herz zusammen, zu einem wühlenden und fressenden Hafs gegen den Mörder meines Geschlechts, so lautete das Gebot: Liebe deinen Feind! Dürstete mein schönheitstrunkener Geist nach Erscheinungen und Bildern aus der vergangenen Griechenwelt, so schlug das Christentum dieses alles nieder mit seinem: Suche das Notwendige! Fühlte ich des Leibes süfse Lust und die Begehr nach diesem oder jenem, so scheuchte mich der Fürst der Entsagung fort mit seinem: Stirb hier ab, um dort zu leben! — Das Menschliche ist zu etwas Unerlaubtem geworden seit dem Tage, da der Seher von Galiläa das Weltensteuer ergriff. Leben ist bei ihm zu einem Sterben geworden. Lieben und hassen — ist sündigen. Hat er denn verwandelt des Menschen Fleisch und Blut? Oder ist nicht der an die Erde gebundene Mensch derselbe geblieben, der er immer war? Unser gesundes innerstes Fühlen empört sich gegen eine solche Zumutung; — und doch sollen wir wollen, genau das Gegenteil von unserm Willen! Wir sollen, sollen, sollen!

Ihm fällt sein einstiges Spiel aus Athen ein mit dem: gebt dem Kaiser was des Kaisers ist! Etwas anderes aber, dergleichen blofs theoretisch erörtern, oder handeln.

Natürlich, das ist nicht die Sache geistreicher Naturen, denen denken arbeiten, erörtern handeln ist.

Du kannst es nicht begreifen, fährt Julian fort, du, der du niemals in der Gewalt dieses Gottmenschen dich befunden hast. Das ist mehr als eine Lehre, was er über die Welt ausgebreitet hat; es ist ein Zauber, der die Sinne gefangen hält. Wer einmal unter ihm gestanden hat — ich meine, er kommt niemals mehr ganz von ihm los. — — Wir sind wie Reben, die man in einen fremden, uns nicht zusagenden Boden verpflanzt hat; — pflanze uns wieder um, und wir werden ausgehn; aber in der neuen Erde entarten wir.

Wenn irgendwo, haben wir es hier mit „Durchgelebtem" des Dichters zu thun.

Maximos macht ihn darauf aufmerksam, dafs er das Nichtzuvereinigende wolle: den Widerspruch. Kaiser oder Galiläer; ein drittes gebe es nicht. Wenn er ein Achilleus sei, wie seine Mutter geträumt, so möge er bedenken, dafs eine unbeschützte Ferse noch keinen Helden mache.

In diese Stimmung und das Gefühl seiner Einsamkeit fällt die Nachricht, dafs an dem Sarge Helenas — von der das Gerücht gegangen, dafs Julian sie ermordet habe — Zeichen und Wunder geschehn. Kranke und Gebrechliche, welche ihn berühren, gehen genesen davon. Die Priester beten und segnen sie. Eine geheimnisvolle Stimme verkündet von Zeit zu Zeit: „Heilig, heilig ist das reine Weib!"

Diese fürchterliche Ironie prefst Julian den Ausruf

aus: Das Leben oder die Lüge! Maximos drückt ihm das Opfermesser in die Hand und er eilt in die untere Kirche, um durch das Blut des Tiers den Pakt zu lösen und dem Helios zu opfern. Während die aufrührerischen Soldaten, welche nach Rom wollen, eindringen und der Chor in der obern Kirche das Vaterunser singt, steigt Julian, die Stirn voll Blut, hinauf mit einem: „Vollendet!“

Wunderlich mischt sich sein: Frei, frei! Mein ist das Reich! — in den Schlufs des Chorgesanges:

Dein ist das Reich, die Macht und die Herrlichkeit. Maximos ruft triumphierend: Sieg! — und der Chor endigt: In Ewigkeit, Amen!

Dieses ganze „Finale“ mufs theatralisch von ungemeiner Wirkung sein; es spricht aus ihm der „Theaterdichter“. Aber auch andere Dichter haben dergleichen szenische Effekte nicht verschmäht. Ibsen beginnt sogar seine Kronprätendenten mit einer ähnlichen pomphaften Szene, der Feuerprobe, vor der Christkirche in Bergen, die ebenfalls ganz opernhaft wirkt.

Der Abfall vom Kaiser und Christus hat Julian ein Kaiserreich eingebracht, aber durch eine Ironie des Schicksals ein ganz anderes als das ursprünglich gewollte. Er hatte immer nur an eine Herrschaft im Reiche des Geistes gedacht. Damals, „als er — ein Kain — auf die Leiche seines ermordeten Bruders trat“, indem er den Purpur annahm, wurde er zuerst dieser Idee untreu; er lud eine Schuld auf sich, weil er, der Forderung seiner Natur zuwider, sich auf den Weg des

Handelns begab und der Wirklichkeit sein beschauliches Leben zum Opfer brachte. Er hatte es gethan, weil seine Eitelkeit auch nach der höchsten äuſseren Stellung verlangte. Sein geistiger Bruder Peer Gynt strebte nach den höchsten weltlichen Ehren, und die Erfüllung seines Kaisertraumes war die Krönung mit einem Strohkranze im Irrenhause.

Die weitere Frage: welchen Einfluſs muſs der Abfall von Kaiser und Christus auf den neuen „Kaiser Julian“ ausüben, findet ihre Beantwortung in dem zweiten Teile unserer Dichtung. Sie ist rein psychologischer Natur und daher zu behandeln wie ein naturwissenschaftliches Problem. Die Erfahrung lehrt, daſs Menschen von schwankendem Charakter, welche eine bestimmte einseitige Richtung verfolgen, sobald sie mit ihren Bestrebungen Schiffbruch leiden, in das Gegenteil umschlagen. Der Verschwender wird ein Geizhals, der gutmütige Mensch ein Menschenfeind, der Idealist ein Realist. Das rechte Maſs, den Mittelweg, welchen das Leben fordert, findet nur der Mensch, der seinen Charakter am Leben gestählt hat, oder der bornierte Mensch, oder der Naturalist. Der Grübler, der von des Gedankens Blässe Angekränkelte, der allem Genüge thun, allen Menschen gerecht werden will, begeht Fehler auf Fehler, sieht das Einfachste nicht und steht schlieſslich, unverstanden, angefeindet und verfolgt, vollkommen allein. Nur ein Ersatz ist ihm geblieben: nicht das Bewuſstsein,

das Gute und Rechte gewollt zu haben; denn er zweifelt an allem; sondern der Kultus seiner eignen Gröfse. Denn diese hat ihren Grund in der Eitelkeit und aus diesem Boden erwächst ihm die Vorstellung der Gottähnlichkeit.

Diesen einfachen Prozefs, zu dessen Darstellung allenfalls ein paar Akte genügt haben würden, hat Ibsen zu fünf „Handlungen“ ausgesponnen, von zum Teil undramatischer Unbelebtheit und ermüdender Breite. Nach Art der englischen Königsdramen Shakespeares spielen, bei ewigem Wechsel, die einzelnen Szenen sich chronikenartig ab. Der Dichter hat hier auf jede Verwickelung, ja man kann sagen auf jeden dramatischen Plan Verzicht geleistet. Er benutzt seine Quellen nicht wie ein Dichter, sondern wie ein Chronist, der die einzelnen Steinchen kaum zu einem Mosaikbild zusammensetzt. Nirgends ist ein grofser, von der poetischen Notwendigkeit diktierter Gedanke erkennbar. Man irrt wie in einem dichten Walde umher, der ohne Lichtungen, ohne Durchblicke uns beengt. Wir atmen auf, wenn Julian endlich sein Schicksal erfüllt hat.

Was aber Julians Charakter betrifft, so kann eine solche problematische Erscheinung zwar nicht mit dem gewöhnlichen bürgerlichen Mafse gemessen werden, aber eine erkennbare Einheit in der Charakterzeichnung dürfen wir doch verlangen; ein Ton mufs durchklingen, der von einer bestimmten Saite kommt; ein seelisches Leitmotiv mufs den Auftretenden umklingen. Eine Erscheinung, der alle Einheit fehlt, von der uns jede

Äufserung zwar überrascht, aber auch verwirrt, weil der Dichter uns über die Motive im unklaren läfst; ein Charakter, an dem alles unberechenbar, ist nicht mehr künstlerisch. Es mag sehr seltsam sein, eine Handlung durch „Spruchbänder“, die den Personen aus dem Munde hängen, zu erklären. Dieses unkünstlerische Verfahren ist aber weit vorzuziehen jener Behandlung, die uns über den Inhalt des Dargestellten überhaupt im unklaren läfst. Nicht als ob die äufsern Vorgänge in unserer Dichtung etwas an Deutlichkeit zu wünschen übrig liefsen; aber das, was der Dichter mit deren Vorführung doch eigentlich beabsichtigt, die psychologische Wirkung und die Entwickelung des Charakters, auf Grund dieser Vorgänge, bleibt oft dunkel und nebelhaft.

Bei diesem Mangel an Plan, Einheit und Klarheit vermögen die einzelnen Szenen, so bewundernswert sie durchgeführt sind, nicht uns dauernd zu erwärmen. Alle dramatische Wirkung beruht auf einem Klimax. Wir müssen etwas entstehn und wachsen sehen, bis es seine Spitze erreicht. Einzelne Szenen, ohne intimen Zusammenhang mit dem Ganzen, sind Ausschnitte aus einem Gemälde, aber nicht das letztere selbst. Sie sind Perlen, aufgereiht auf eine Schnur. Aber eine Perlenschnur, so wertvoll sie sein mag, ist noch kein Kunstwerk.

Alles was Julian beginnt oder angreift, bleibt uns bei dem Mangel eines leitenden Fadens nur eine willkürliche Äufserung seines Charakters. Gleich beim Beginne des zweiten Teils, da er als Kaiser den Leichnam des mittlerweile gestorbenen Konstanz am Bosporus er-

wartet, sehen wir ihn mit innigster Teilnahme, ja Rührung sich in betreff seines Vorgängers äufsern, dessen Tod er ja selber herbeigeführt hat. Ist das die plötzliche menschlich warme Aufwallung einer nervösen Natur, oder blofse Verstellung? Er, der durch langen Druck gewitzigt und zum Menschenkenner geworden ist, durchschaut nicht so plumpe Schmeichler wie Themisteos und Mamertinos. Er proklamiert vollständige Gewissensfreiheit und verfolgt, halb bewufst, halb unbewufst, jeden Andersdenkenden. Seinen wahren Freunden, die ihm die Wahrheit nicht vorenthalten, begegnet er herbe und legt ihnen persönliche Motive unter. Er zieht die Schmeichler förmlich grofs und hofft doch der Welt das erhebende Schauspiel eines Hofes ohne Heuchelei zu bieten. Er vergleicht sich mit Alexander dem Grofsen und beruft sich zugleich auf Plato und Mark Aurel, Antisthenes und Diogenes als Muster der Anspruchslosigkeit. Nichts hat an ihm Bestand als seine Eitelkeit, die ihn bis zur Vorstellung seiner Göttlichkeit emporschraubt. Dieses deutet er gleich am Anfange etwas verblümt an, indem er den Ausspruch Platos citiert, dafs nur ein Gott über Menschen herrschen könne [1]). Dabei fängt er an das Äufsere seiner Person zu vernachlässigen. Schlimmer jedoch, dafs er sich zu den ärgsten Ungerechtigkeiten hinreifsen läfst und indirekt die Hinrichtung des treuen Schatzmeisters Ursulos herbeiführt, die ihm später freilich wieder beklagenswert erscheint.

---

[1]) Vasenius, Henrik Ibsen. 1882. S. 241.

Zum alten Glauben bekennt er sich offen; er veranstaltet Opfer und festliche Aufzüge, mufs aber zu seiner Beschämung erkennen, dafs eigentlich nur die Volkshefe daran teilnimmt. Er fragt: „Lag Schönheit in alle dem?“ — und ruft: „Ein Bad, Agilo, der Gestank erstickt mich!“ Nach dieser Erfahrung fragt er weiter: „Der Seher von Nazareth safs zu Tische zwischen Zöllnern und Sündern. Worin besteht der Abgrund zwischen Diesem und Jenem?“

Dafs er hierauf keine Antwort haben will, könnten wir verstehn; aber dafs er sie in der That nicht wissen sollte, scheint uns psychologisch ein Rätsel. Oder hat der Dichter wirklich beabsichtigt, ihn nicht blofs der Liebe bar darzustellen, sondern zugleich auch unfähig, die erlösende Kraft der Liebe zu begreifen? Er wird kaum stutzig, da Cäsarios, der Bruder des Gregorius von Nazianz, ihn und den Hof verläfst, um der Liebe zu leben (er geht seinen alten Vater aufzusuchen und seinen Bruder zu dem bevorstehenden Kampfe zu stärken), obwohl der Kaiser Grofses mit ihm vorhat. Er ruft ihm nur nach: Glücklicher Vater, der so unglückliche Söhne hat!

Aber er verläfst doch das von den Galiläern verderbte Konstantinopel und zieht nach Antiochia, in die Stadt des Helios, seines Leibgottes gleichsam, getrieben von Sehnsucht nach dem Sonnenkönig.

Hier zeigt er sich nun wieder in verschiedenster Gestalt. Er entläfst Ankläger mit gut bürgerlichem Gerechtigkeitssinn und freiem Urteil (dergleichen Züge

bot dem Dichter schon Julians Geschichte); untersagt ihm geltende Zurufe in den Tempeln der Götter; verurteilt aber, ohne sie zu hören, unruhige Christen, die einen Tempel geplündert haben. Denn schon gilt bei ihm nur noch, dafs wer nicht für ihn, wider ihn sei. Und so beginnt denn der offene Krieg zwischem „dem Herrn der Körper und dem Herrn der Geister". Wähle zwischen Christus und dem Kaiser — ruft Julians Jugendfreund dem zur Folterbank geführten Bruder zu. Gewaltig klingt dazwischen der Doppelchor des Apollozuges und der christlichen Gefangenen.

Julian schreitet durch dieses Entsetzen unbewegt. Ihn kümmert nicht der Fluch, den der Bischof Maris ihm ins Gesicht schleudert, indem er ihn exkommuniziert, nicht der unmittelbar darauf folgende Einsturz des Apollotempels. Der Widerstand reizt ihn vielmehr, den Tempel der Juden in Jerusalem wiederherzustellen, dem Fluche des „Golgathafürsten" zuwider. Aber auch dieses Unternehmen mifslingt vollkommen und stärkt das Gottvertrauen seiner Gegner.

Der neue Kaiser braucht aber nicht blofs Gewalt. Die Hauptwirkung verspricht er sich von seinen geistigen Waffen, indem er Reden hält und Ansprachen an die empörten Massen richtet und eine Reihe von Büchern in die Welt schickt, er, der früher sich nicht heftig genug über die aus Büchern hergeholten Beweise äufsern konnte. Aber dieser Zug ist durch die Geschichte gegeben und lag dem norwegischen Dichter gleichsam nahe, da die alten nordischen Helden oft den Wortkampf an

Stelle der Entscheidung durch das Schwert setzten. Freilich ist solchen Waffen eine Wirkung nur da beizumessen, wo man sich überzeugen lassen will. Diesen Willen haben aber nicht einmal die Parasiten des Kaisers, wie der Dichter Herakleos, geschweige die Christen. Ja das Hofgesinde läſst ihn sogar im Stiche, da er in ärmlichem Aufzuge durch die Stadt gehn will. Denn selbst diese willenlosen Menschen haben ihre Grenze der Hingebung.

Bei den Galiläern wächst der Widerstand ins Ungeheure. Selbst schwache Gemüter erlangen eine unerhörte Kraft, wie der Lehrer Kyrillos, der seine Wunden aufreiſst und Fetzen seines Fleisches dem Kaiser vor die Füſse schleudert. Der Lehrer Hekabolios, aus dem ersten Teile bekannt, hatte früher seinen Christenglauben gewechselt wie ein Gewand; jetzt überkommt ihn die Reue und er ruft dem Kaiser das vernichtende „Judas“ zu. So ist denn erst der Kain, dann der Judas, den Maximos ihm einst in Ephesus hat erscheinen lassen, an ihm zur Wahrheit geworden. Die Menge schreit ihm hohnlachend nach: „Da geht der Opferschlächter, der geschorene Bär, der Affe mit den langen Armen!“ — Er aber bereitet sich auf eine neue Streitschrift gegen die Galiläer vor.

Nach diesen Szenen, die an dramatischer Kraft der alttestamentlichen Darstellung der Makkabäerkämpfe in nichts nachstehn, folgt ein die beruhigende Wirkung des griechischen Chors ausübender Dialog zwischen Julian und Maximos auf den Trümmern des vom Erd-

beben zerstörten Apollotempels. In Wahrheit ist es ein Monolog des einsamen Kaisers. Nichts ist an und für sich weder schön noch häfslich; die Vorstellung des Beschauers thut alles. Julian gibt dem Kopfe der zertrümmerten Apollostatue einen Fufstritt: Warst du je sonst mächtiger in dir und durch dich selbst?

Maximos meint, noch sei es möglich den Galiläern sich zuzuwenden. Aber Julian erachtet das mit Recht als seine Abdankung. Kaiser oder Galiläer!

Ja, dieser Jesus Christus ist der gröfste Revolutionär, der je gelebt. Was war Brutus, — was Cassius gegen ihn? Sie mordeten nur den einen Julius Cäsar, aber er mordet Cäsar und Augustus überhaupt. Oder ist an einen Vergleich zu denken zwischen dem Galiläer und dem Kaiser? Ist für die beiden nebeneinander Raum auf der Erde? Und er lebt auf Erden, Maximos, — der Galiläer lebt, sage ich, wie sehr sich auch Juden und Römer eingebildet haben, sie hätten ihn umgebracht; — er lebt in dem aufsässigen Sinne der Menschen; er lebt in ihrem Trotz und Hohn gegen alle physische Gewalt.

Gib dem Kaiser was des Kaisers ist, und Gott was Gottes! Niemals hat ein Menschenmund ein spitzfindigeres Wort ausgesprochen. Was liegt im Hintergrunde? Was und wieviel gebührt dem Kaiser? Dieses Wort ist wie eine Keule, sie schlägt die Krone von des Kaisers Haupt.

Maximos vertröstet ihn auf das dritte Reich. Kaiser und Galiläer werden untergehn und in einem dritten vereinigt auferstehn. Geht nicht das Kind unter im

Jünglinge, und der Jüngling wiederum im Manne? Aber weder das Kind noch der Jüngling vergeht. — Du aber — so fährt Maximos fort — hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Das Reich des Fleisches (der Griechenwelt) ist aufgesogen vom Reiche des Geistes. Aber dieses ist nicht das Schliefsliche, ebensowenig als es der Jüngling ist. Du hast sein Wachstum aufhalten, ihn hindern wollen Mann zu werden. O du Thor, der du das Schwert gezogen hast gegen das Werdende, gegen das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll!

Julian sagt: Kaiser-Gott; — Gott-Kaiser. Kaiser im Reiche des Geistes — und Gott in dem des Fleisches.

Freilich, da liegt's! Die Versöhnung zwischen Natur und Geist, die Rückkehr zur Natur durch den Geist, das bleibt die Aufgabe der Menschheit.

Julian sucht nach einem Auswege.

Ich will die Welt beherrschen. — Gute Nacht, mein Maximos!

So beginnt er den unglücklichen Krieg mit dem Perserkönig.

Es bedarf zweier langen Akte, um Julians vollständigen Niedergang vorzuführen. Er hält auf Zeichen und Wunder und deutet sie in seinem Sinne; denn den Gedanken an eine Niederlage weist er weit von sich. Seine Träume verkünden nur seine Gröfse; er bringt das Geträumte zu Papier und läfst es durch zahlreiche Abschriften dem Heere bekannt machen. Der Gedanke, dafs die Unsterblichen ihre Macht gelegentlich in die Hand eines Sterblichen niedergelegt haben, beschäftigt

ihn unausgesetzt. Er denkt dabei an Prometheus, Herkules, Achilles und den makedonischen Alexander; — freilich nicht an „den Juden Jesus von Nazareth“, dessen Nichtberechtigung zu einem solchen Anspruche er in einer besondern Schrift beweisen will. So läſst er, nach dem Vorbilde des Kaisers Antonin und dessen Gemahlin Faustina, auch anderer Kaiser, sich göttliche Ehren erweisen und seine Statuen zu diesem Zweck im Lager aufstellen. Das folgt schon aus seiner Erkenntnis von der Machtlosigkeit oder doch Schlaffheit seiner Götter, die auch ihn oft im Stiche gelassen haben. Denn wo dem Menschen der Gott fehlt, setzt er sich selbst an dessen Stelle. Er hofft durch die Vereinigung der göttlichen Macht mit der weltlichen namentlich den Galiläern zu imponieren, die ihrerseits in ihrem wilden Trotze fortfahren.

Dabei fühlt er sich dem gehaſsten Galiläer gegenüber immer unsicherer; der Glaube an einen Erfolg verläſst ihn mehr und mehr. Maximos sagt ihm sehr richtig, der junge Weinstock trage gute Trauben und der alte zwar guten Wein, jedoch schlechte Trauben. „Der Weinstock der Welt ist alt geworden und du meinst, wie früher, Trauben bieten zu können, während die Menschen nach dem neuen Weine dürsten.“

Sieh, Julian, — fährt er fort —, da das Chaos sich über die leere, entsetzliche Öde wälzte und Jehovah allein war, — damals, da er seine Hand ausstreckte und Licht von Finsternis, Wasser von Land schied — damals stand der groſse schaffende Gott auf der Höhe

seiner Macht. Aber mit den Menschen entstanden die Willen auf der Erde. Und Menschen und Tiere, Bäume und Pflanzen erzeugten ihresgleichen nach ewigen Gesetzen; und nach ewigen Gesetzen wandeln die Sterne im Raume des Himmels.

Hat Jehovah sein Werk bereut? Alle alten Volkssagen erzählen von einem bereuenden Schöpfer. Er hat das Gesetz der Erhaltung in seine Schöpfung gelegt. Zu spät zur Reue! Das Geschaffene will sich erhalten — und so erhält es sich.

Aber die beiden Reiche der Einseitigkeit führen Krieg miteinander. Wo ist er, der Friedenskönig, der zweiseitige, der sie vergleichen soll? —

Auf seinem Heerzuge trifft Julian zufällig mit Basilios und Makrina zusammen, die in der Einsamkeit leben und ihre schönen christlich-menschlichen Ermahnungen, in Form von Briefen, in die Welt schicken. Da Julian wieder gegen Christus eifert, bringt Makrina ihn auf, indem sie sagt:

Er tot? — Wen verfolgst du mit deinem Hasse? Nicht ihn, sondern deinen Glauben an ihn. Und lebt er nicht in deinem Hafs und in deiner Verfolgung, geradeso wie er lebt in unserer Liebe?

Ihm imponiert natürlich diese Erscheinung, für die er sich schon in Athen interessiert hatte. Sie ist in der That das „reine Weib“, das er einst gewünscht und in Helena nicht gefunden hatte. Seitdem ist er ohne Umgang mit einem Weibe geblieben; ein feiner psycho-

logischer Zug, da ihm dadurch der Sinn für Ausgleichung und Versöhnung abhanden gekommen ist. Hier läge nun eine vortreffliche Gelegenheit zur Schürzung eines Knotens, mindestens zu einer interessanten geistigen Wendung vor. Der Dichter vermeidet aber absichtlich jede eigentlich dramatische Verwickelung und begnügt sich damit, dem Kaiser die Äusserung in den Mund zu legen: Basilios, ich hätte deine Schwester gern früher gekannt! — Er zwingt dann beide seinem Heere als Krankenpfleger zu folgen (ein etwas moderner Zug); doch hat dieses weiter keinen andern Effekt, als dafs Makrina später über den Toten das Urteil der Galiläer aussprechen kann.

Als Heerführer begeht er die gröfsten Fehler. Er traut ohne weiteres einem persischen Überläufer und läfst die Euphratflotte verbrennen, auf welcher aller Erfolg beruht. Denn er ist ungeduldig und verlangt nach einem entscheidenden Schlage, der vor allem den trotzigen Sinn der Galiläer beugen soll. Mit der Flotte sieht er in seiner krankhaften Phantasie noch ganz anderes in Flammen aufgehn:

Auf diesem glühenden, zusammenstürzenden Scheiterhaufen verbrennt der gekreuzigte Galiläer zu Asche, und der irdische Kaiser mit ihm. Aber aus der Asche steigt auf — gleich jenem wunderbaren Vogel — der Gott der Erde und des Geistes Kaiser, in Einem, Einem!

Dieser Eine ist nicht schwer zu erraten.

Sein Geist verdunkelt sich mehr und mehr. Er wird

nur zufällig vom Selbstmorde abgehalten. Es erscheint ihm der Geist des römischen Reiches, das er ruiniert, und sein groſser Vorfahr Konstantin. Schmerzend trifft sein Ohr der Gesang der Christen, die „immer singen“. Er wendet sich verächtlich gegen seine Begleiter, welche die kleinen Beschwerden des Kriegszuges nicht ertragen können, und verweist sie auf die todesmutigen Christen, die wie Brüder und Schwestern in Liebe miteinander leben. Also hier erkennt er doch die Gewalt der Liebe. Nur ein neues Geschlecht kann Rettung bringen; ein vierzigjähriger Zug durch die Wüste soll verjüngen. Immer quält ihn der Gedanke, wie es möglich, daſs ein einziger Mann mit zwölf Menschen, unwissenden Fischern, im Gefolge ein so starkes Reich habe gründen können, das schlieſslich doch nur Weiber und simple Leute zusammenhielten. Woran soll man denn glauben?

Ich glaube an dich — erwidert ihm der allezeit treue Maximos.

Julian sagt zu ihm:

Sieh diesen schwarzen See. Glaubst du — wenn ich spurlos von der Erde verschwände und mein Leichnam nirgends gefunden würde, und niemand wüſste, wo ich geblieben — glaubst du, es möchte die Sage gehn, Hermes wäre zu mir gekommen und hätte mich fortgeführt, und ich wäre in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen?

Dann variiert er wieder den Salomonischen Ausspruch, daſs ja doch alles eitel, und wünscht sich ein Gift oder ein verzehrendes Feuer, womit man alles Geschaffene

vernichten und wieder den Zustand herbeiführen könne, da der einsame Geist Gottes über den Wassern schwebte. Mindestens das Schwert des Caligula möchte er in der Hand haben.

Am vernichtendsten ist ihm der Gedanke, dafs man noch nach Jahrhunderten wissen werde von seiner Niederlage und dem Siege des Galiläers! Er möchte gern mit seinem Leben die gute Meinung der Welt und das Urteil der Zukunft über sich erkaufen.

Leidend unter dem Einflusse des Vollmonds geht er auf eine Erscheinung los, einen der etwas zimmert. Und was zimmert er? -- Des Kaisers Sarg, lautet die Antwort.

Julian fällt in der darauf folgenden Schlacht, nicht von einer Perserwaffe getroffen, sondern von der Lanze durchbohrt, welche sein auf Grund der Verfolgungen wahnsinnig gewordener Jugendfreund Agathon nach ihm schleudert. „Mit Christus für Christus!“ lautet sein Feldgeschrei, im Gegensatze zu dem der galiläischen Soldaten: „Mit Christus für den Kaiser!“

Die Römerlanze von Golgatha! ruft Agathon weiter und bricht unter den Streichen der Perser zusammen.

Julian fällt mit den Worten:

Du hast gesiegt, Galiläer!

Aber der Sieg wird durch Hilfe des allseitig angerufenen Christengottes entschieden. Denn „er ist der stärkste“.

Julian stirbt als Philosoph, gerecht, verzeihend und nichts bereuend. Da schon der Schatten des Todes sich über ihn breitet, bedauert er nur noch, dafs er seine Streitschrift gegen die Galiläer nicht habe voll-

enden können. Das Heer wählt als seinen Nachfolger den Galiläer Jovian.

O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich?
Mit diesen Worten sinkt er zusammen.

Er verblutet sich nach innen — sagt, zugleich mit symbolischer Wahrheit, sein Leibarzt Oribazes zu Makrina.

Die Heiden und Christen halten ihm ihre Grabrede. Maximos thut dieses in folgender Art:

Verlockt wie Kain, verlockt wie Judas. Euer Gott ist ein verschwenderischer Gott, Galiläer! Er braucht viele Seelen.

Warst du auch dieses Mal nicht der rechte, — du Schlachtopfer der Notwendigkeit?

Was ist es wert, zu leben? Alles ist Spiel und Scherz. Wollen heifst wollen müssen.

O mein Geliebter, alle Zeichen betrogen mich — alle Prophezeiungen sprachen mit zwei Zungen; so erblickte ich in dir den Versöhner zwischen zwei Reichen.

Das dritte Reich wird kommen! der Menschengeist sein Erbe antreten, — und da wird man Rauchopfer anzünden für dich und deine beiden Gäste bei jenem Gastmahl.

Die milde Makrina aber sagt, indem sie sein Gesicht zudeckt:

Irrende Menschenseele, — mufstest du in der Irre gehn, so wird es dir gewifslich zu gute gerechnet werden an jenem grofsen Tage, da der Allmächtige in der Wolke kommt, um Gericht zu halten über die lebendigen Toten und über die toten Lebendigen.

Gesellschafts- und Familiendramen.

Der Bund der Jugend.

Der modernen Welt ist das grofse Prinzip des Christentums fremd geworden und sie hat dafür das Gesetz adoptiert, welches die Natur beherrscht: die Herrschaft der Kraft. Ins Bürgerliche übersetzt lautet dieses Gesetz: Freiheit, freie Konkurrenz; das ist Entfaltung der Kräfte. Der Baum, welcher in einem jungen Walde nicht mitwächst wie die andern, verdorrt; wer die andern überholt, erstickt die zurückbleibenden. Die Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft treten einander auf die Köpfe, wie in der Danteschen Hölle. Denn „die Gerechtigkeit folgt nicht aus der Natur und ihren Werken".

Es ist hier nicht der Ort, die Berechtigung dieser Anschauung zu prüfen, welche zur Barbarei führen mufs; geradeso wie ein Garten, in welchem lediglich dem Naturgesetz freies Walten gestattet ist, notwendig zu einer Wildnis wird. Auch hat die entfesselte Kraft in der bürgerlichen Gesellschaft so bedeutende Resultate aufzuweisen, dafs wir uns staunend vor ihr beugen. Jedes Naturgesetz, jede wirkliche Kraft imponiert.

Nun gibt es aber überall Menschen, die nicht die

Fähigkeit besitzen, es mit einer konkurrierenden Kraft aufzunehmen, aber dennoch die Wirkung derselben erreichen, also erlangen wollen, was ihnen infolge der Unzulänglichkeit ihrer eignen Natur versagt ist. Sie gehen auch auf ein Ziel los, aber nicht gerade, sondern im Bogen; sie setzen andere Kräfte in Bewegung und machen sich dieselben dienstbar; sie verwirren, um im trüben zu fischen; an Stelle der natürlichen Kraft brauchen sie eine gleichsam künstliche. Allgemein nannte man früher solche Menschen Intriganten. Auf dem politischen Gebiet hiefsen sie im griechischen Altertum Sykophanten.

Unsere heutige bürgerliche Gesellschaft hat das Strebertum erzeugt.

Der Streber hat seine eigentliche Stelle im Beamtentum, in der staatlichen, militärischen und geistlichen Hierarchie. Er kommt auf allen Gebieten und in allen Sphären vor; denn er ist zu Hause und findet seinen Boden überall da, wo eine freie Konkurrenz etabliert ist; und das gilt heutzutage so ziemlich von der ganzen bürgerlichen Gesellschaft.

Der Streber hält sich an den Grundsatz des Vogts im Brand, dafs jeder Kämpfer verloren, der kein Heer hinter sich hat. Daher geht sein Sinnen dahin, sich diesen Hinterhalt zu schaffen, durch eine Verbindung kleiner, unbedeutender Kräfte eine wirkliche Macht zu bilden und damit eine andere wirkliche Macht über den Haufen zu werfen, vor allem aber sich eine Position zu erringen. Solange die Welt besteht, teilen sich die Menschen in solche, die etwas haben und solche

die etwas haben wollen; jene bilden eine Minderheit die herrscht, diese eine Mehrheit die dient, aber zur Herrschaft gelangen möchte. Die freie Konkurrenz läſst den Krieg dieser beiden Klassen nicht bloſs zu, sie verlangt ihn, saugt daraus ihr eigentliches Leben. Denn jeder Stillstand ist ihr Tod.

Hier findet der Streber, der in der politischen und bürgerlichen Welt etwas bedeuten will, sein Feld. „Aus eigner Kraft“ kann er nichts erreichen, er macht sich also zum Organ anderer Kräfte. Er ist sich der Schwäche seiner Stellung wohlbewuſst. Seine Talente hat er ausgebildet, nicht seinen Charakter. Er segelt immer mit dem Winde. Wo es gilt zu überzeugen, ist er der Verstandesmensch; aber er kennt die Menschen zu gut, um nicht zu wissen, daſs nichts gewaltiger ist als die Phrase, die einem Scheingefühl entspringt. Darum ist er reich an Empfindung, wenn es gilt auf die Massen zu wirken; er kennt die Schlagwörter seiner Zeit und braucht sie wie Raketen, die er in die Luft schleudert. Er weiſs wie man zu Thränen rührt und weint mit, wirkliche, tropfende Thränen. Er ist der gefeierte Redner überall wo es gilt groſse Erinnerungen aufzufrischen, oder wo die Menschen sich von vornherein in erregter Stimmung befinden, wie bei Sängerfesten und ähnlichen Gelegenheiten. Kurz, er ist der geborne Festredner. Aber das alles ist ihm nur Mittel zum Zweck. Er will sich eine Stellung erringen, sich in eine reiche Familie „einheiraten“; ein Abgeord-

netenmandat darf ihm nicht fehlen; ja er nimmt einen Ministersessel in Aussicht.

Dafs ein solcher Streber kein wirkliches Gefühl, sondern nur nervöse Aufwallungen hat, keine Regung des Gemüts, sondern nur Berechnung kennt, liegt nahe. Er ist von aller wirklichen Liebe so weit entfernt, dafs er sich nicht einmal verlieben kann. Er bewundert an den Damen das rein Äufserliche, ihre Schönheit und Feinheit; den Duft der von ihnen ausgeht; „das Erobernde“ das sie besitzen; aber sie sind ihm an sich herzlich gleichgültig und er wendet sich im Handumdrehen von der einen ab und der andern, ja der dritten zu, wie zu Schachfiguren, mit denen er sein Spiel gewinnen will. Unerschütterlich ist seine Eitelkeit und Eingebildetheit. Er beurteilt jeden Menschen nur darnach, ob er ihn anerkenne oder nicht. Ein rasender Ehrgeiz verzehrt ihn. Er ist immer ein Musterknabe gewesen und von unerhörtem Fleifs. Wie kann ein Mensch nur je träge sein! Dafs aber auch das Ausruhn zum Leben gehört, will er nicht zugeben. Er lebt in einem ewigen Fieber.

Mit einem solchen Menschen macht uns Ibsen bekannt, indem er einen Stensgård zeichnet. Wie immer, fragt unser Dichter in erster Reihe: wie ist eine solche Erscheinung geworden? — Hierauf gibt der Doktor Fjeldbo — wiederum ein den Chor vertretender, ruhiger Betrachter — folgende Antwort:

Stensgård? — alles Stückwerk! Ich habe ihn von seiner frühesten Jugend an gekannt. Sein Vater war ein verkommener Mensch, ein Lump, ein Nichts; ein

kleiner Höker, und nebenbei verlieh er Geld auf Pfänder; oder vielmehr seine Frau führte das Geschäft. Sie ihrerseits war ein ungeschlachtes Frauenzimmer, die unweiblichste Erscheinung, die mir je vorgekommen. Den Mann machte sie ganz unmündig; keine Spur von Herz und Gemüt. Und in diesem Heim wuchs Stensgård auf. Dann besuchte er das Gymnasium. Er soll studieren, sagte die Mutter, es soll aus ihm ein tüchtiger Inkassator werden. Lauter Häfsliches im Hause, geistiger Aufschwung in der Schule; Geist, Charakter, Wille, Anlagen — alles nach verschiedenen Richtungen gehend; wohin sonst konnte das führen, als zur Zersplitterung seiner Persönlichkeit?

Mit dieser Charakterzeichnung steht und fällt die dramatische Figur Stensgårds. Dafs die moralische Seite ganz aufser Betracht bleibt, versteht sich von selbst. Die Frage ist nur die: wirkt eine solche Erscheinung dramatisch? Stensgård ist, was man in der Theatersprache einen Intrigant nennt, und doch von einem solchen himmelweit verschieden. Er handelt nicht gleichsam im voraus, er ergreift selten die Initiative, sondern richtet seine Entscheidungen immer nach dem ein, was geschieht. Er steht in der Mitte einer Windrose mit erhobenem feuchten Finger, um jede Änderung im Windgange sofort zu erkennen. Immer geht er in der Richtung des neuen, wenn auch noch so leisen Luftzuges. Er bewegt nicht, sondern wird bewegt. Dieses unterscheidet ihn sehr wesentlich von der Aktivität eines Franz Moor und Tartüff.

Es fehlt ihm ferner alles, was einen Bösewicht uns menschlich interessant macht: dämonische Rücksichtslosigkeit, Energie, Gröſse der Schlechtigkeit. Stensgård ist dreist bis zum Übermaſse, aber durchaus kein schlechter Mensch, der bewuſst einem andern ein Leid zufügen möchte. Er ist der geborne, das heiſst der naive Egoist, der gar nicht begreift, wie ein Mensch sich als einen andern ansehn könnte, als den allein Berechtigten. Die Menschen sind ihm selbstverständlich nur Mittel zum Zweck, nur geschaffen, um ihn emporzuheben. Da er nach der gröſsten Beleidigung, die er dem Kammerherrn Bratsberg zugefügt, offen um Entschuldigung bittet, — was sicher nicht gegen ihn spricht — kommt es ihm gar nicht in den Sinn zu denken, daſs so etwas nicht mit ein paar Worten abgethan sein kann. Und da er unmittelbar darauf um die Hand der Tochter des Aristokraten bittet, hat er die Naivität demselben ins Gesicht zu sagen:

Wissen Sie, Herr Kammerherr, nehmen Sie doch Vernunft an. Eine Familie wie Ihre braucht neue Verbindungen, sonst verdummt das Geschlecht — —

ganz ähnlich wie der Dovrekönig im Peer Gynt von einer plebejischen Blutauffrischung gesprochen hatte.

Da nach einer solchen Dreistigkeit der Kammerherr ihm die Thür weist, hat er weiter die Naivität, in Gegenwart Fjeldbos, mit seiner Rache zu drohen und sich als ein Werkzeug Gottes darzustellen, der Groſses mit ihm vorhabe. Dabei nennt er den Kammerherrn, der gerade auf diesen Titel ein Gewicht legt, „Herr

Bratsberg“ und streicht sich als „Schwiegersohn“ mit einem Selbstbewufstsein heraus, dafs man ihm unwillkürlich ein Bravo nachruft. In der That, diese Rolle könnte nicht bestehn ohne Humor, und da der Träger derselben keinen besitzt, so hat der Dichter ihm den unfreiwilligen Humor zugeteilt, der aus seiner Naivität und Eingebildetheit fliefst. Er hat etwas von dem Shakespeareschen Malvoglio an sich.

Wie liefse sich sonst auch ein Charakter ertragen, der widerwärtiger kaum zu denken ist; dessen Handlungen ausschliefslich von dem niedrigsten Interesse diktiert werden; der in einem einzigen Akt ein halbes Dutzendmal seine Neigung, das heifst seine Absicht zu heiraten, auf drei Damen, wechselnd und wieder wechselnd, richtet, und dem es schliefslich ganz egal ist, ob ihm die hochgebildete Tochter des Kammerherrn, oder die gemütvolle Tochter des Schwindlers Monsen, oder die Krämerwitwe „Madame Rundholm“ zufällt.

Konrad Bolz in Freitags Journalisten umkleidet seine losen Reden und kaum zu rechtfertigenden Handlungen mit dem Gewande eines bezaubernden Humors, so dafs wir der Liebenswürdigkeit eines solchen Menschen — denn der Humor hat seine Heimat im Gemüt — alles zu gute halten. Stensgård ist der jämmerlichste Kerl, den man sich denken kann; aber an dem Panzer seiner bornierten Eingebildetheit prallen alle moralischen und kritischen Pfeile ab. Der unerschütterliche Glaube an sich selbst gibt ihm die künstlerische Berechtigung seiner Existenz. Wir brauchen nicht einmal seine Jugend-



geschichte zu kennen, um ihn zu verstehn. Seine Erscheinung macht uns lachen. Das Lachen ist aber die künstlerische Verklärung der gemeinsten Wirklichkeit.

Stensgård gründet am 17. Mai, dem Geburtstage der norwegischen Verfassung, den „Bund der Jugend“, äufserlich mit allgemeiner Tendenz, „auf breitester Basis“, in Wahrheit gerichtet gegen den würdigen Kammerherrn Bratsberg, einen Ehrenmann im besten Sinne, der seine einflufsreiche Stellung in dem Städtchen schon ererbt hat. „Alles wird dort ererbt“, sagen seine Gegner. Zu diesen gehört besonders der reichgewordene Geldprotz Monsen, früher Holzflöfser bei Bratsberg, der durch unsaubre Geschäfte emporgekommen ist und dem ganzen dortigen Geschäftsverkehr die anständige Form genommen hat; dessen Sohn Bastian, „erst Student, dann Maler, jetzt — Zivilingenieur“; der Buchdrucker Aslaksen, der studiert hat, aber nun, heruntergekommen, immer betrunken ist; und Daniel Heire, eine der interessantesten Lustpielfiguren, die je geschaffen worden; ein früher wohlhabender, dann verarmter Mensch, der unter dem Anscheine des Biedermannes die Menschen verhetzt, ihnen die unangenehmsten Neuigkeiten zuträgt, mindestens nicht vorenthält, in der Hoffnung auf seine zu gewinnenden Prozesse den Leuten den Wein austrinkt und dafür auf sie gründlich schimpft. Dieser Heire („Reiher“), eine der besten Rollen des ausgezeichneten norwegischen Schauspielers Johannes Brun, hat noch überall den Erfolg des Ibsenschen Dramas bestimmt. Man könnte ihn einer Biene vergleichen, welche aus

allen Blüten nicht blofs Gift saugt, sondern dasselbe den Leuten auch liebevoll mit ihrem Stachel einimpft. Dabei ist er selbstgefällig, hält auf sich und geht gern mit vornehmen Leuten um. Sein Refrain „genug“ hat immer etwas imponierend Abschliefsendes, wie ein Orakelwort. Er ist kurzsichtig, wirft mit lateinischen Redensarten um sich und hat sich früher, da er noch jung war, als „Talentjäger“ bekannt gemacht, indem er den Aslaksen studieren und die Schwiegertochter Bratsbergs, die Tochter eines schwedischen Musiklehrers, in Berlin musikalisch ausbilden lassen. Dazu kommt noch die Erinnerung an seine einstige grofsartige Reise („fast mit Gefolge“) nach London.

Auf der andern, aristokratischen Seite — die erste kann man nicht eigentlich die demokratische nennen, da von einem politischen Glaubensbekenntnis nirgends die Rede ist — steht der Kammerherr Bratsberg mit seiner Familie, der Gutsbesitzer Lundestad und der Doktor Fjeldbo, alle individualisiert und wie aus dem Leben genommen. Ibsen schildert niemals rein ideale, fehlerlose Menschen, schon weil solche nicht existieren, auch niemals blofse Typen, wie sie die italienische Komödie bringt; alle sind Menschen von eignem Fleisch und Blut, vielseitig, individuell, jeder ein kleiner Kosmos für sich. Bekanntlich lieben es die dramatischen Dichter, ihren Nebenpersonen irgend eine Eigenschaft zu verleihen, welche sie immer zur Schau tragen wie eine Marke oder ein Schild. Der eine poltert, der andere lacht, wenn er auftritt, ein dritter braucht immer die-

selbe Redewendung. In unserm Lustspiel thut letzteres nur der Buchdrucker Aslaksen, der alles auf die „lokalen Verhältnisse“ bezieht. Aber wie reich ist zugleich diese Person psychologisch ausgestattet mit der schwindsüchtigen Frau und der wahnsinnigen Tochter zu Hause! Welch eine Perspektive eröffnet allein seine Klage darüber, dafs er aus seiner Sphäre als Buchdrucker herausgerissen worden, indem Heire ihn habe studieren lassen, und dafs er wieder, als ein ganz anderer Mensch, in seinen früheren Stand habe zurücktreten müssen. Das ist eine Tragödie für sich!

Den Sohn des Schwindlers Monsen, Bastian, der gänzlich im Hintergrunde bleibt, schildert der Dichter mit derselben Liebe wie eine Hauptperson. Er hat sich überall versucht und nichts gelernt (sein eigner Vater erzählt von dem eingestürzten Brückenbogen, den sein Sohn erbaut); er wird durch seine Fettleibigkeit charakterisiert, ferner dadurch, dafs er Stensgård in Äufserlichkeiten nachäfft; durch seine Roheit, die nach Thaten drängt; und diese Thaten bestehn bei der einen Gelegenheit darin, dafs er ein paar seiner Freunde im Tanzsaale durchprügeln möchte, und bei der andern darin, dafs er sich verheiraten will. Und das alles wird nicht etwa äufserlich vorgeführt und erzählt: es geschieht, es vollzieht sich alles vor unsern Augen, als ob es gar nicht anders sein könnte.

In der That, hier ist ein Reichtum, der unerschöpflich scheint. Ob freilich eine solche Detaillierung auf der Bühne nicht wie Überladung wirkt, das Interesse des

Zuschauers zersplittert? Das Episodische widerspricht nicht der Technik des Dramas, welche allerdings Einheit und stetige Fortentwickelung der Handlung verlangt. Wenn aber in einer Nebenrolle, wie der der Schwiegertochter des Kammerherrn, sich ein ganzer Roman abspielt und ein psychologisches Problem gestellt wird, und gar dasselbe, welches Ibsen später in seinem Schauspiel „Nora“ zum Austrage gebracht hat, so fragt man doch mit Recht nach der Zulässigkeit soweit abführender Ausblicke. Freilich dient die psychologische Entwicklung, welche Selma durchmacht, und ihr rücksichtsloses Verlangen, in der Familie des Kammerherrn nicht länger wie eine Puppe behandelt zu werden, nicht weniger dazu, um den Charakter ihres Schwiegervaters zu entwickeln, der in väterlichem und aristokratischem Hochmute auch seinen Sohn Erich sich immer fern gehalten und niemals als Freund behandelt, und ihn ebensowenig an seinem Geschäft wie an seinen Sorgen hat teilnehmen lassen. Er hatte ja doch sein Muttererbteil, um davon zu leben, meint der Kammerherr. Aber, erwidert ihm Fjeldbo, er hatte nichts, wofür er leben sollte. Daher hat er sich mit dem plebejischen Schwindler Monsen eingelassen und bringt die Gefahr der Unehre über das Haus des Kammerherrn.

Sie tadeln Ihren Sohn; aber was haben Sie denn für Ihren Sohn gethan? Sie haben dafür gesorgt, daſs seine Anlagen entwickelt wurden, aber Sie haben nichts für die Grundlage seines Charakters gethan. Sie haben Vorträge darüber gehalten, was er seiner anständigen

Familie schuldig sei, aber Sie haben ihn nicht geleitet und gemodelt und so geformt, dafs es ihm zu einer unbewufsten Notwendigkeit wurde, ehrenvoll zu handeln. — Aber so geht es ja gewöhnlich; man setzt die Aufgabe darein zu lehren, anstatt zu sein. Wir sehn denn auch, wohin das führt, bei Hunderten begabter Menschen, die halbfertig umhergehn und das eine sind in Empfindungen und Stimmungen und etwas ganz anderes in Werk und Handlung. Zum Beispiel Stensgård. —

So weit Fjeldbo.

Aber der Kammerherr ist einsichtsvoll und ehrlich genug, ihm recht zu geben; und während er noch kurz vorher den von seinem Sohn gefälschten Wechsel nicht einlösen und den Verbrecher dem Strafgesetz überliefern wollte, nimmt er den Reuigen jetzt in seine intime Gemeinschaft und sein Geschäft auf, und gestattet stillschweigend dem Doktor Fjeldbo, dessen Wahrheiten ihn peinlich genug getroffen haben, sich selbst als den Verlobten seiner Tochter Thora zu proklamieren, obwohl ihm die Partie nicht recht zusagt.

Was kann ich machen? — ruft er aus. Ich bin freisinnig. Ich trete dem Bunde der Jugend bei!

Und in der That, die Verjüngung, die jeder ehrliche Mensch auf Grund seiner Erfahrungen erlangt, diese gibt erst die wahre Berechtigung zu einem solchen Bunde.

Was aber wird aus Stensgård, diesem Halb-Tartüff unserer modernen Gesellschaft? Der ehrliche, aber etwas beschränkte Lundestad prophezeit: In zehn bis fünfzehn

Jahren sitzt er im Rate des Volks oder des Königs, — vielleicht in beiden zugleich.

Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln.

In der That wird er im neuesten Drama des Dichters, „ein Volksfeind“, vom Buchdrucker Aslaksen als Stiftsamtmann (Regierungspräsident) erwähnt, der auch einst an ihrem Redaktionspulte gesessen habe; worauf der „liberale“ Mitarbeiter des „Volksboten“ allerdings ausspuckt mit den Worten: Pfui! Ein solcher Überläufer!

Die Stützen der Gesellschaft.

Jeder Übertreter der moralischen und staatlichen Gesetze, mag er auf dem Throne sitzen oder der niedrig bürgerlichen Sphäre angehören, hat immer die eine Antwort in Bereitschaft, er sei der Notwendigkeit gewichen. Die Notwendigkeit — das ist der stete Refrain aller Leute, die sich nicht in die Schranken des Gesetzes oder der Moral finden wollen. Sitzen zwei Schiffbrüchige auf einer Planke, die doch nur einen tragen kann, und ringt der Stärkere den Schwächern hinab — die Notwendigkeit zwang ihn dazu. Jagt ein Fürst die Volksvertreter auseinander, weil ihre beiderseitigen Anschauungen über das, was dem Staate not thut, nicht zu vereinigen, so folgt er der höheren Notwendigkeit. Sieht ein Geschäftsmann seinen Ruin vor Augen und fälscht er einen Wechsel, von dem er Rettung erwartet, so entschuldigt er sich mit der Rücksicht auf Familie oder die Hunderte von Leuten, welche in seinen Sturz hineingezogen worden wären, wenn er es nicht gethan hätte. Im Leben kämpft überall das Naturgesetz mit dem Pflichtgesetz, das Gewissen mit dem Willen zu leben;

der Kampf um das Dasein gibt diesem dauernden Kriegszustand eine Art von Berechtigung.

Konsul Bernick beruft sich, wie alle Menschen, welche ihr Gewissen zu betäuben suchen, auf die Notwendigkeit. Da er als junger, feiner Kavalier von seinen Reisen in die Heimat zurückkehrt, findet er das seit drei Generationen in seiner kleinen norwegischen Vaterstadt hochgeachtete „Haus Bernick“ dem Ruin nahe. Vergeblich tritt er in dasselbe ein, um seine Mutter, die es leitet, zu unterstützen. Die Bücher sind schlecht geführt, das Vertrauen wankt, es genügt ein Stofs, um den Sturz herbeizuführen. Nur eine reiche Heirat kann Rettung bringen. So entschliefst er sich denn, seine spätere, durch eine Erbschaft reich gewordene Frau Betty zu heiraten und die Verbindung mit deren Halbschwester, Lona Hessel, die arm ist und sich durch ein freies Leben ohnehin ausgezeichnet hat, zu lösen. Bernick hatte aber auch in einem Liebesverhältnis zu einer reisenden, verheirateten Schauspielerin gestanden. In der Absicht, dieses nun definitiv abzubrechen, begibt er sich eines Abends in das Haus derselben, wird aber von dem betrunkenen Ehemann überrascht und mufs sich durch einen Fenstersprung retten. Diese Thatsache darf unter keinen Umständen bekannt werden. In der That findet sich Bettys Bruder, Johann Tönnesen, der im Geschäft Bernicks steht, bereit, die Schuld auf sich zu nehmen. Dieses macht dem neunzehnjährigen Jüngling um so weniger Bedenken, als er entschlossen ist, mit der älteren Halbschwester Lona nach Amerika aus-

zuwandern und sich dort eine neue Heimat zu gründen. Kein Mensch zweifelt an der Schuld dieses „Taugenichts“, zumal Bernick nicht widerspricht. Zugleich entsteht aber eine andere, viel schlimmere Sage: Johann habe die Geschäftskasse bestohlen; und hier beginnt die eigentliche Schuld Bernicks, der nicht blofs dieses Gerücht duldet, sondern es geflissentlich begünstigt, weil diese Thatsache eine „augenblickliche“ Geschäftsverlegenheit zu motivieren und zugleich zu entschuldigen geeignet ist. In der That rettet er auf Grund dessen das altbewährte Handlungshaus und wird demnächst ein reicher Mann, der Schutz und Schirm seiner Vaterstadt, ein glücklicher Familienvater, und so eine unerschütterliche Stütze der Gesellschaft.

Wie hohl aber der Grund ist, auf dem er gebaut, soll sich nach fünfzehn Jahren zeigen, da Lona und Johann, die beiden „Amerikaner“, mit dem Schiffe „Indian Girl“ in die alte Heimat zurückkehren. Lona hat „das Kind“ drüben in der „grofsen Gesellschaft“ zu einem ganzen Menschen gebildet; sie hat für ihn gearbeitet und, da er krank lag und nichts verdiente, in den Kaffeehäusern gesungen und humoristische Vorträge gehalten; dann ein Buch geschrieben, „darüber sie hernach weinte und lachte“ — erzählt Johann — alles um ihn am Leben zu erhalten. Er blickt zu ihr auf wie zu einer Mutter, und sie hat in ihm einen Menschen gefunden, für den sie leben kann. Rührend ist dieses unvergleichliche Verhältnis der beiden zu einander. Johann hofft in der Heimat eine festere

Stellung zu finden, darum fingiert sie, um ihm den Entschlufs zu erleichtern, etwas wie Heimweh; und er nötigt sie wieder zur Fahrt nach Europa, damit sie von dieser Sehnsucht befreit werde. Nirgends tritt der immer wiederkehrende Grundgedanke des Dichters, dafs nur die Liebe, nur die Aufopferung für einen andern beglücke, herrlicher in die Erscheinung. Johann ist in der grofsen amerikanischen Welt unschuldig geblieben wie ein Kind. Da Bernick ihn an sein Opfer erinnert, sagt er blofs: „War auch was Rechtes! Waren wir nicht beide jung und leichtsinnig? Einer von uns mufste ja doch die Schuld auf sich nehmen!“

Aber freilich das betrifft nur jenes Abenteuer mit der Schauspielerin; von dem andern Gerücht weifs Johann noch nichts.

Lona, die schon in der Jugend sich das Haar abgeschnitten hatte und in Männerstiefeln gegangen war (eigentlich hat sie nur die langweilige Gesellschaft damit ärgern wollen); die ihrem Bräutigam Bernick, nach dessen Verlobung mit Betty, auf offener Strafse eine Ohrfeige gegeben hatte, tritt in die „kleine Gesellschaft“ der Heimat mit dem resoluten Vorhaben „auszulüften“, zum gröfsten Entsetzen des Bernickschen Kreises, in dem ein Adjunkt Rörlund das grofse Wort führt. Der Theologe ist bei Ibsen fast immer der Vertreter jener engbrüstigen, spiefsbürgerlich bornierten Moral, man könnte sagen jener protestantischen Moral, welche keine wahre Ausgleichung und Verzeihung kennt, wie der Katholizismus. Rörlund bekreuzt sich vor den menschlichen Aus-

schreitungen der grofsen amerikanischen Welt und lobt die Stickluft seiner Heimat. Die Eisenbahnen sind ihm ein Greuel; es kostet ihn Überwindung, dieses „prosaische“ Wort auszusprechen. Dina hat Angst vor diesen „anständigen und moralischen“ Menschen, welche „die Frau als Dienerin der Gesellschaft“ ansehn.

Diese Dina ist aber eine Tochter jener, später zu Grunde gegangenen Schauspielerin (nicht auch Bernicks) und von dem Konsul in seinem Hause auferzogen; eine gesunde frische Natur, die keinen Augenblick ein Hehl daraus macht, dafs sie mit Johann gern nach Amerika ginge, wo die Welt grofs ist und die Menschen weniger „moralisch“ sind. Eigentlich ist sie in Bernicks Haus gebracht von dessen Schwester Martha, die eine stille Neigung für Johann durch alle die Jahre bewahrt und auf ihn gewartet hat, wie Solveig auf Peer Gynt. Martha ist Volksschullehrerin geworden, was dem Konsul sehr unangenehm ist, nicht weil ihre Gesundheit darunter leidet, sondern weil es so aussieht, als wolle er, ihr Bruder, nicht für sie sorgen. So reich verschlingen sich die Fäden in diesem Gewebe.

Johann liebt Dina sofort und Lona begünstigt seine Liebe. Aber dieses Moment bringt Bernicks Schuld an den Tag. In einer schwachen Stunde, da sie noch unter dem Einflusse des Rörlundschen Kreises stand, hatte Dina dem Adjunkten ihre Hand versprochen, wenn er sie als seine Braut fordern würde. Rörlund thut dieses jetzt und schleudert zugleich dem Johann den Vorwurf des Kassendiebstahls, den Bernick selbst bestätigt habe, ins Gesicht. Diese Beschuldigung, die an seine

Ehre greift, kann Johann nicht auf sich sitzen lassen. Da Bernick schweigt, droht er mit der Enthüllung der Wahrheit, und er darf auf Glauben rechnen, da er entscheidende Briefe Bernicks besitzt.

Wäre schon diese Thatsache genügend, um Bernicks bürgerliche Stellung zu erschüttern, so kommt noch folgendes hinzu. Er hat den Bau einer Zweigeisenbahn nach seiner Stadt ins Auge gefaſst, zugleich aber alle anliegenden Grundstücke im stillen aufkaufen lassen, um mit einem Schlage Millionär zu werden. Johanns Enthüllung würde dieses alles in Frage stellen. Aber er hat noch weiter gewissenlos gehandelt, indem er die „Indian Girl“, ein altes verfaultes Schiff — wenn auch mit Genehmigung der amerikanischen Rheder — nur obenhin hat reparieren lassen, so daſs das Schiff, aller Wahrscheinlichkeit nach, auf der Rückreise zu Grunde gehn muſs. Da er nun hört, daſs Johann auf diesem Schiffe nach Amerika gehn will, um seine Farm zu verkaufen, und später, nach Europa zurückgekehrt, zu sprechen und seine Ehre wieder herzustellen, beschleunigt, ja gebietet er die Abfahrt der „Indian Girl“, um den vernichtenden Rächer dadurch los zu werden.

Aber, und nun kommt ein neuer Einschlag in dieses dramatische Gewebe, Bernick hat einen dreizehn Jahr alten Sohn, Olaf, den einzigen, für den er gearbeitet und sich der Lüge ergeben, dem er eine wirkliche Lebensaufgabe hat bereiten wollen. „Denn — so sagt er zu Lona — es wird eine Zeit kommen, wo die Wahrheit in das gesellschaftliche Leben eindringt, und auf ihr wird

er sich eine glücklichere Existenz gründen, als die seines Vaters war.“

Dieser Olaf ist ein ungezogener Bursche, der mit Fortlaufen droht und, von einem Vetter seiner Mutter auf falsche Pfade gewiesen, wirklich fortläuft, um mit der „Indian Girl“ mitzufahren, während Johann und Dina, die sich entschlossen hat diesem zu folgen, ein anderes Schiff, den „Palmbaum“, wählen.

So fällt denn der vernichtende Schlag auf Bernicks Haupt zurück. Aber es bedarf dessen auch, um die Wendung in ihm hervorzurufen, die durch Lona schon langsam vorbereitet ist, indem sie sich an sein Gewissen gewendet hat. Die Mutter, die von Bernick vernachlässigte Gattin, hat über Olaf gewacht und den Abgang des Schiffes gehindert. So kann sie dem verzweifelten Vater den Sohn zuführen.

Diese Thatsache vollendet den Umschlag. Da soeben ein grofser Zug der Bürger sich nach seinem Hause bewegt, und eine Deputation, mit Rörlund an der Spitze, ihm, als Hauptstütze der Gesellschaft, ihre Huldigung darbringt, legt er ein offenes Bekenntnis seiner Schuld ab, reinigt den Ruf Johanns und entsagt allen Vorteilen, welche er sich heimlich verschafft, zu gunsten seiner Mitbürger. So tritt er in ein neues Leben und findet den wahren Schwerpunkt in seiner Familie, die ihm eigentlich erst jetzt zu eigen wird.

Ihr Frauen — so meint er — seid die wahren Stützen der Gesellschaft.

Aber Lona erwidert: Da hast du eine schwächliche

Weisheit gelernt, Schwager! Nein, — Freiheit und Wahrheit — das sind die Stützen der Gesellschaft.

Konsul Bernick ist kein gewöhnlicher Schwindler; ebensowenig hat er etwas mit Stensgård gemein, wie Vasenius annimmt. Denn dieser kümmert sich weder um den äufsern noch den innern Anstand; Bernick ist aber von Hause aus ein gewissenhafter Mensch, ein „Kavalier“ im guten Sinne; er hat nur den Fehler, dafs er ein zu grofses Gewicht auf die äufserliche Moral, den Schein, den gesellschaftlichen Anstand legt, und darüber die wahre Moral, welche auf den Schein verzichtet und sich an die Sache selber hält, verletzt. Der ursprüngliche Beweggrund zu seinen Handlungen ist ein durchaus ehrenvoller: er will das durch drei Generationen getragene, auf ihn gekommene Handelshaus, mit dessen ganzem Anhange, dem Ruin entziehn. Als ihm dieses gelingt, indem er mit Lona Hessel bricht und dafür Betty heiratet, entstehen ihm neue Verbindlichkeiten gegen die Gesellschaft, welche ihn als ihr geistiges Haupt betrachtet. Darum darf er keinen äufserlichen Fleck auf seiner Ehre dulden, er braucht einen Schuldigen, der für ihn eintritt, und kann dem Gerücht, das sich um denselben bildet, nicht widersprechen. Immer ist es die Ehre, die mit der Moral nichts zu thun hat, was ihn und die Anschauung dieser engherzigen Gesellschaft beherrscht. Er duldet nur widerwillig, dafs Martha die Schauspielertochter Dina in sein Haus bringt. Er hat

nichts dagegen, dafs die letztere die Stellung eines Aschenbrödel erhält, und sieht bei Martha nicht auf deren in der Volksschule bedrohte Gesundheit, sondern auf das Urteil der Leute über ihn. Mit seiner Frau hat sich allmählich zwar ein passables Verhältnis herausgebildet, aber die Liebe fehlt; er fährt sie an; er hält sie von seinen Leiden fern, gerade wie die Familie Bratsberg Selma behandelt, während jede Frau in erster Reihe unbedingtes Vertrauen fordert und ihr Glück darin findet, mit dem Manne mitzuleiden. Er bildet sich etwas darauf ein, dafs er sie gelehrt freundschaftliche Empfindung an Stelle der Liebe zu setzen, und dafs der tägliche Umgang mit ihm nicht ohne bildenden Einflufs auf sie gewesen ist. So hat denn auch die Frau recht, wenn sie am Schlusse, da der Umschlag erfolgt, sagt: Viele Jahre hindurch glaubte ich, ich hätte Dich einst besessen und wieder verloren. Jetzt weifs ich, dafs ich Dich nie besessen habe.

Aber dies ist nur das Echo seines eignen Herzenschreis, den er in beziehung auf seinen Sohn Olaf ausstöfst: Er ist nie mein gewesen!

Alles hat er gethan im Hinblick auf diesen Sohn, der seine Lebensaufgabe vollenden, der rein in diese Welt treten soll, wenn die Wahrheit die Herrschaft erlangt haben werde; und dieser Sohn liebt ihn so wenig, dafs er die erste beste Gelegenheit ergreift, um fortzulaufen. Aber was hat er denn gethan, um sich einen wirklichen Sohn zu erziehen? Er hat in ihm immer nur den Nachfolger gesehn. Er prügelt ihn, weil der Junge die Fe-

rien benutzt, um sich mit den Fischern auf der See herumzutreiben; er kann ihm nicht verzeihen, dafs er ihn in tödliche Angst versetzt, ihn, der schon soviele andere Sorgen hat! Der Junge hat eigentlich nur in sofern Wert für ihn, als ihm nicht damit gedient sein kann kinderlos zu werden. Und zugleich hat er im Bewufstsein, dafs die Lüge, welche er seinem Sohne als Erbe hinterläfst, nicht ungerächt bleiben wird. Ja noch etwas, was er zu Lona in die dunklen Worte kleidet: „Ich hinterlasse ihm ein tausendmal schlimmeres Erbe, als du weifst. Aber irgend einmal mufs doch der Fluch weichen! —“ Man möchte hier an jenes Erbe denken, von dem Rank in der „Nora“ spricht, das der Dichter später zum Thema seiner „Gespenster“ gewählt hat. Doch ist die Anspielung zu dunkel, um eine bestimmte Vermutung wagen zu können.

Bernicks korrumpierender Einflufs äufsert sich aber noch in weiteren Kreisen; nicht blofs auf seine geschäftlichen Konsorten, an denen nicht mehr viel zu verderben ist, trotz der heiligen Miene Wiegelands, sondern besonders auf den Arbeitervorsteher seiner Werft, Aune. Dieser Mann, der sich ebenfalls auf drei Generationen berufen kann, ist mit dem Bernickschen Geschäftshause so verbunden, dafs ihm die Möglichkeit einer Entlassung gar nicht in den Sinn kommt. Er hat den Drang nach Bildung und verbreitet dieselbe in seinem Arbeiterverein, indem er Samstagsvorträge hält; er hafst jedoch die neuen Maschinen, welche Hunderten von Arbeitern das Brot nehmen. Seine eigentliche Welt ist aber seine Fa-

milie. Durch Bernicks Verlangen, die „Indian Girl“ nur des Scheins halber zu reparieren und sie zum sichern Untergange auf die See zu schicken, sieht er plötzlich seine kleine Welt bedroht; denn der Konsul fordert Gehorsam, bei Strafe sofortiger Entlassung. Da bricht der alte Mann aus:

Herr Konsul, haben Sie es wohl erwogen, was es heifst einen alten Arbeiter zu entlassen? Meinen Sie, er brauche sich nur nach anderer Arbeit umzuthun? O ja, das kann er. Aber ist die Sache damit abgethan? Sie sollten einmal in dem Hause eines solchen entlassenen Arbeiters sein an dem Abend, wo er heimkommt und seine Gerätschaften hinter die Thür stellt.

Bernick. Glauben Sie, ich entlasse Sie leichten Herzens? Bin ich nicht stets ein humaner, billigdenkender Arbeitgeber gewesen?

Aune. Um so schlimmer, Herr Konsul. Eben darum werden die Meinigen daheim nicht Ihnen die Schuld geben. Sie werden mir nichts sagen, denn dazu haben sie nicht das Herz; aber sie werden mich, wenn ich's nicht merke, fragend ansehn und bei sich denken: er mufs es doch wohl verdient haben. Sehn Sie, das — das kann ich nicht ertragen. Wie gering ein Mann, wie ich auch ist, so bin ich doch immer gewohnt gewesen als das Haupt meiner Familie betrachtet zu werden. Mein bescheidenes Heim bildet auch eine kleine Gesellschaft. Und diese kleine Gesellschaft habe ich nur stützen und aufrecht erhalten können, weil meine Frau und meine

Kinder an mich glaubten. Und nun soll das alles zusammenfallen?

Bernick. Ja, wenn's nicht anders geht, mufs das Kleinere des Gröfseren wegen fallen; das einzelne mag in Gottes Namen der Allgemeinheit geopfert werden. Eine andere Antwort kann ich Ihnen nicht geben, und anders geht's auch nicht in der Welt. Aber Sie sind ein halsstarriger Mann, Aune! [1])

Hier ist wieder ein Problem für ein neues Drama gegeben. Aber Aune geht, um das Schiff nach der Anweisung des Konsuls zu reparieren; er opfert seiner kleinen Welt sein Gewissen. So kämpft in diesem überreich ausgestatteten Drama überall die grofse mit der kleinen Welt, der Schein mit dem Sein, die konventionelle Moral mit der des Herzens. Dafs bei Bernick der Umschlag schliefslich nach der Seite der wahren Moral erfolgt, ist eine Notwendigkeit und vom Dichter genügend vorbereitet, indem er den Irrenden als einen einsamen Menschen darstellt. Sich einsam fühlen heifst nicht glücklich sein. Und so genügt der schwache Faden, mit welchem Bernick durch seinen Sohn an der Familie hängt, um ihn seinem bessern Selbst wiederzugeben.

---

[1]) Die deutsche Übersetzung nach der von Wilhelm Lange in der Reklamschen Universalbibliothek.

Ein Volksfeind.

Dieses „Schauspiel“ gehört seinem Inhalte nach zu den Gesellschaftsdramen Ibsens und schliefst sich den beiden früheren: „Der Bund der Jugend“ und „die Stützen der Gesellschaft“ so unmittelbar an, dafs es sogar einzelne Personen derselben wieder einführt, oder doch die Erinnerung an sie erneuert. Der Zeit nach ist es von dem letzten dieser beiden Dramen durch fünf Jahre getrennt, indem es erst im Dezember 1882 erschien. Dazwischen liegen die beiden Familienschauspiele „Nora“ und „Gespenster“.

Wieder ist es eine „Küstenstadt im südlichen Norwegen“, wohin wir geführt werden; wieder eröffnet sich uns die ganze Misere jener kleinen Welt, in welcher der Dichter zwei volle Jahrzehnte seines Lebens, und noch dazu seine Jugendzeit verlebt hat. Man denke sich eine grofse Dichternatur, in gänzlich untergordneter Stellung, mitten in dieser geistig toten, nur von theologischen Anregungen erfüllten Welt, um zu begreifen, warum Ibsen immer wieder sich in diesen Mikrokosmos vertieft, der ebenso unergründlich scheint wie eine Düngerpfütze, und keinen unbefleckt läfst, der sich ihr nähert.

Aber dem Dichter spiegeln sich auch in ihr die ewigen Sterne. Man stelle sich den Dichter vor, fern lebend, in der grofsen weiten Welt, mit dem Blick auf das Höchste, was der Menschengeist erdacht, erfüllt von dem Liebehafs gegen sein eignes Volk, „das ihm einst den Stab der Verbannung gereicht“, [1]) um die Lust zu begreifen, mit der er in den Eingeweiden dieser kleinen vaterländischen Welt wühlt, die im übrigen nicht verderbter ist, als jeder andere kleine Fleck unserer Erde, wo Menschen wohnen und sich als „Erdenwurmgeschlecht“ fühlen.

Kein gröfserer Schmerz für einen Dichter als die Lüge, welche die Welt beherrscht; nicht jene naive Lüge des phantasievollen Menschen, oder des Kindes und des Übertreters, die nach einer Ausrede suchen; sondern die allgemeine, konventionelle, hochgeachtete Lüge, welche sich in Gesellschaft, Politik, Staat und Kirche breitmacht, mit der Anmafsung der Alleinberechtigung auftritt und die Wahrheit verfolgt. Diese Lüge in jeder Form aufzudecken und an den Pranger zu stellen, ist seit Menander und Aristophanes die Aufgabe jedes Dichters gewesen, der sich nicht in eine ideale Welt flüchtet, sondern seinen Blick auf die Gegenwart richtet. Die Welt soll sich im Doppelgängerbilde erblicken. Wir sehen unsere eignen Fehler und Gebrechen nicht, aber die eines andern. Das vom Dichter vorgeführte Spiegelbild zeigt uns als einen solchen andern; daher die Er-

---

[1]) Ibsen, Digte, S. 194.

kenntnis und die aus ihr möglicherweise hervorgehende Wirkung.

Unser Dichter hatte sich in den beiden früheren Dramen begnügt, die Vertreter der gesellschaftlichen Lüge einfach vorzuführen und sie in das volle Licht zu stellen. Stensgård, der ganz naiv der Lüge als etwas Selbstverständlichem huldigt, und Konsul Bernick, der sie zwar verabscheut, aber mit der Notwendigkeit entschuldigt, treten in den lichten Vordergrund. Die Sklaven der Lüge füllen das Personenverzeichnis in beiden Dramen. Wenn der Dichter in diese Gesellschaft einen Doktor Fjeldbo oder die schon energischer auftretende Lona Hessel stellt, so nehmen diese Vertreter doch immer nur einen verhältnismäſsig kleinen Raum ein; sie wirken im wesentlichen nur durch den künstlerischen und moralischen Gegensatz. Sie sind nur wie das Siegel auf dem Urteil über die Lügenwelt. Im „Volksfeinde“ aber ist diese Welt nur das Allgemeine, die dunkle dumpfe Masse, — gleichsam der „groſse kalte, schlüpfrige Böig“ im Peer Gynt — auf welche der lichte Kämpfer für die Wahrheit, der frohmutige, unerschrockene Doktor Stockmann, trifft und schonungslos schlägt. Indem er die Initiative ergreift und die Lüge nötigt, sich gänzlich nackt zu zeigen, vernichtet er sie künstlerisch, obgleich er selber unterliegt. In der Freude des Zuschauers über seinen moralischen Sieg liegt die Hauptwirkung dieses Dramas, das man ebenso gut eine Tragödie nennen könnte.

Doktor Stockmann, der „Volksfeind“, ist eine groſs

angelegte, aristokratische Natur, die den wahren Freisinn besitzt, weil sie moralisch ist; ein Coriolan in unsere moderne Gesellschaft versetzt, welche er mit derselben Rücksichtslosigkeit behandelt wie der stolze Römer, und die ihn dafür aus ihrer Mitte stöfst. Die von der Lüge geleitete Gesellschaft vermag niemand zu dulden, welcher an dieser Lüge nicht teilnimmt, das ist die grofse vernichtende Moral unseres Dramas. Der Dichter schildert uns in dem Bunde der Jugend die Lüge, wie sie in einzelnen Personen zu Tage tritt; in den Stützen der Gesellschaft ist es schon eine ganze Klasse von Menschen: die formell Gebildeten; im Volksfeinde erscheint die ganze bürgerliche Gesellschaft von dem Lügengifte infiziert.

Der Held unseres Dramas, ein Arzt, hat nach Art mancher seiner heimatlichen Kollegen einen grofsen Teil seines Lebens in dem nördlichen Norwegen verbracht, wo die Menschen, weithin zerstreut, „nach Art von Tieren zwischen Steinhaufen hausen" und dem Meere die Mittel zu ihrem Unterhalte mühsam abringen. Dort, in dem „fernen Erdwinkel", wenn seine Gedanken zu der schönen Heimat im Süden Norwegens schweiften, hat er sich einen Plan ausgedacht, wie er seiner Vaterstadt und den Heilung suchenden Kranken helfen könnte, indem daselbst eine Flufs- und See-Badeanstalt eingerichtet würde. Da er endlich seinen Wohnsitz in die Vaterstadt verlegen kann, macht sein Bruder Peter Stockmann, Stadtvogt, das ist der Richter des Städtchens, den Plan zu dem seinigen und gründet die Badeanstalt in Form

eines Aktienunternehmens. Indes geschieht die Anlage unter möglichster Vermeidung der Unkosten. So ist namentlich die Röhrenleitung des Wassers, welches die Bäder speist und bei dem Seebade mündet, nicht oben am Flusse, sondern weiter unten, bei einer Gerberei, angelegt, welche das Wasser vergiftet und unter den Badegästen typhöse und gastrische Fieber erzeugt hat. Längst haben diese Krankheiten dem gewissenhaften Stockmann Unruhe bereitet; endlich ahnt er den richtigen Zusammenhang und sendet Wasserproben nach Christiania, um eine zuverlässige chemische Analyse zu erhalten. Diese ergibt im weitesten Umfange die Richtigkeit der Vermutung des Doktor Stockmann, der seinerseits schon eine Denkschrift vorbereitet hat, um sie nunmehr der Badeverwaltung, an deren Spitze sein Bruder steht, einzureichen, damit die sofortige Abhilfe geschaffen werden kann.

Nun ist diese letztere, wie der Stadtingenieur begutachtet hat, nur mit einem Kostenaufwande von ein paar hunderttausend Mark zu bewirken, auch mufs die Badeanstalt, welche der Stadt eine ungeahnte Prosperität gebracht hat, — ihr „klopfendes Herz“ — mindestens zwei Jahre geschlossen bleiben. Trotzdem fällt die Presse, vertreten durch Hovstad und Billing, Redakteur und Mitarbeiter am „Volksboten“, und die Kleinbürgerschaft, geleitet durch den „mafshaltenden“ Buchdrucker Aslaksen, dem Doktor Stockmann ohne Vorbehalt zu, da sie diese Angelegenheit als ein sehr günstiges Moment ersehen, um den „Ring“, das ist die Herr-

schaft der Grofsbürger und Reichen im Städtchen, vor allem der Beamten, zu brechen.

Dagegen stellt sich sofort in Opposition zu dem Vorschlage der Stadtvogt Peter Stockmann, teils wegen der Kosten, teils aus Furcht, es könnten in den zwei Jahren der Ruhe die benachbarten Küstenstädte ihnen den Rang ablaufen, vor allem weil er der Urheber der alten Anlage, und weil der Vorschlag nicht seiner Initiative entsprungen ist. Er ist der Vertreter der Autorität, die sich niemals etwas vergeben darf. Welch ein Gegensatz, dieser unverheiratete Hypochonder, der immer kränklich ist und sich, statt kräftiger Speise, jeden Abend „das flaue Theewasser in den Leib schlägt“, — wie der mit solchen Ausdrücken nicht sparsame Doktor Stockmann es benennt — und dieser letztere selbst, bei dem immer offene Tafel ist und jeder Gast sein Glas Toddy trinkt. Dieser Stadtvogt will von der Schädlichkeit des Wassers nichts wissen, will mindestens des Doktors Auffassung als eine übertriebene Befürchtung erachtet sehn und verlangt nicht blofs die Unterdrückung seiner Denkschrift, sondern auch eine Art Widerruf, um das Vertrauen in die Zuverlässigkeit des Bades wiederherzustellen. Gewisse Verbesserungen, so bemerkt er, könnten ja im Laufe der Zeit vorgenommen werden; ob der Doktor denn seine eigne Vaterstadt ruinieren wolle? Der sanguinische Stockmann, der ganz glücklich über seine Entdeckung und immer des Glaubens gewesen ist, dafs er die ganze Stadt dadurch in die glücklichste Stimmung versetzt habe,

braust natürlich auf, sekundiert von seiner Tochter Petra, einer etwas emanzipierten Lehrerin, aber im Widerspruche mit seiner Ehefrau, die nicht die vorteilhafte Stellung beim Bade verlieren möchte. Das aber bringt ihn erst recht in Rage. Stellung, Familie, die Buben? Ich will das Recht behalten meinen Jungen in die Augen zu sehn, wenn sie einmal freie Männer sind! — ruft er aus und beschliefst sein Manuskript nunmehr im „Volksboten" zu veröffentlichen, um das Publikum, seinem Bruder zum Trotz, aufzuklären. Er macht aber die Rechnung ohne den Wirt. Denn es genügt die Mitteilung des Stadtvogts an die Journalisten, — die vom Publikum abhängig —, und an Aslaksen, dafs es erforderlich sein werde, eine städtische Anleihe aufzunehmen, da die Badeaktionäre kein Geld herzugeben entschlossen seien, um sie sämtlich umzustimmen. Die ganze Stadt steht und fällt mit dem Bade. Hieran darf namentlich dem Kleinbürger niemand rühren. Die drei Freunde Stockmanns werden zu erbitterten Gegnern; sie verweigern die Aufnahme seines Aufsatzes im „Volksboten", ja sogar die Separatausgabe auf Stockmanns Kosten.

So entschliefst sich denn der noch immer nicht Enttäuschte eine Volksversammlung zu berufen. Auch hierzu will keiner der Besitzer öffentlicher Lokale eine Beihilfe gewähren. Glücklicherweise erhält er den Saal seines jugendlichen Freundes Horster, eines echten norwegischen Seemanns, der sich nur um sein Schiff, aber nicht um „die öffentlichen Angelegenheiten zu Lande" kümmert,

„weil er nichts davon versteht“. Wenn er auftritt, ist uns immer zu Mute, als wehe ein frischer Hauch vom Meere in diese Stickluft.

So kommt es denn zu der Volksversammlung, welche den ganzen vierten Akt füllt, ein Meisterwerk ersten Ranges, das manche Nachahmung hervorrufen und doch so unerreicht bleiben wird, wie die groſsen Volksszenen im Coriolan.

Auch hier setzt sich die Intrigue fort. Man drängt Stockmann, der einfach sein Manuskript vorlesen will, einen Vorsitzenden auf, der ihn korrigiert; man unterbricht ihn und sucht ihn zu verwirren. Seine Frau hat sich vorn in seine Nähe gesetzt, und — wahrscheinlich infolge einer Verabredung — hustet immer, wenn er zu heftig wird; freilich meist ohne Erfolg. Das Vorlesen seiner Denkschrift gibt er auf. Er ist immer ein unruhiger Oppositionsmann gewesen; er hat namentlich in letzter Zeit viel über Menschen und Dinge nachgedacht: da erweitert sich ihm unwillkürlich der Raum und auch sein Gesichtskreis. Nicht die Badeanstalt mit ihrer verpestenden Wirkung, nicht die Heimatsstätte mit ihrer Kleinlichkeit und Verlogenheit steht mehr vor seinen Blicken, sondern sein ganzes Land, das von den eisigen Einöden der Polarzone bis zu den grünen Landschaften im Süden reicht, und vor sein Auge tritt sein ganzes Volk und mit ihm die Lüge, welche ihre Wohnstatt gerade da aufgeschlagen hat, wo es hell und wahr sein sollte, nämlich bei den Menschen, welche das Wort Freiheit auf ihre Fahne schreiben und von dem wahren

Wesen derselben doch keine Ahnung haben. Noch niemals ist der „liberalen Mehrheit“, deren „veraltete Wahrheit“ Europa beherrscht, ein so vernichtendes Urteil gesprochen, wie von dem einsamen Dichter, der seine Geburtsstatt in dem hohen Norden hat und nun von dem Weltmittelpunkte Rom mit einem Blicke dieses alternde Europa überschaut. Es ist ein tiefes Wort, das dieser revolutionärste aller modernen Dichter, der sich nicht scheut zu gestehn, dafs er „mit Lust den Torpedo unter die Arche lege“, [1]) verkündet, wenn er es ausspricht, die Mehrheit habe zwar die Macht für sich, aber nicht das Recht. — Recht habe ich und die paar andren, die einzelnen. Recht hat immer nur die Minorität.

Was sind das für Wahrheiten, um welche sich die Mehrheit zu scharen pflegt? Es sind die Wahrheiten, so hoch an Jahren, dafs sie schon auf dem Wege sind hinfällig zu werden. Aber wenn eine Wahrheit so alt geworden, dann ist sie auch im Begriff eine Lüge zu werden, meine Herren.

Das können Sie mir immerhin glauben. Aber Wahrheiten haben durchaus nicht ein solches zähes Leben, wie Methusalem. Eine normal angelegte Wahrheit lebt — möchte ich sagen — in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger. Aber solche altgewordene Wahrheiten sind dafür auch schwächlich und mager wie eine Schindmähre. Und doch be-

---

[1]) Digte, S. 138.

ginnt erst dann die Mehrzahl sich mit denselben zu befassen und empfiehlt sie der Gesellschaft als gesunde geistige Nahrung. Aber in einer solchen Kost — kann ich Sie versichern — liegt kein nennenswerter Nahrungsstoff; das mufs ich als Arzt wissen. Alle diese Mehrheits-Wahrheiten kann man mit eingesalzenem Fleisch vom vergangenen Jahre vergleichen, und von ihm kommt all der moralische Skorbut, der überall und in allen Gesellschaften grassiert.

In diesem Stil geht es weiter; Frau Stockmann hustet vergebens. Da er schliefslich auf den eigentlichen Kernpunkt, die Lüge, zu sprechen kommt und lieber seine Vaterstadt, ja sein ganzes Land vernichten möchte, als diese Pest länger dulden, erreicht der Unwille seiner Zuhörer den Gipfel, und man pflichtet mit allen Stimmen gegen eine — die eines betrunkenen, mehrfach hinausgeworfenen Menschen — der Resolution des Vorsitzenden bei: die Versammlung erachtet den Badearzt Doktor Thomas Stockmann als einen Volksfeind.

Interessant ist es hierbei zu erfahren, wie sich die Leute eigentlich den seltsamen Auftritt deuten. Der eine meint, Stockmann trinke; der andere, es komme von einer erblichen Verrücktheit; der dritte, aus blofser Bosheit oder Rache; der vierte sieht in alledem nur den Wunsch einer Gehaltserhöhung.

Man würde sich nicht wundern, wenn jetzt plötzlich ein Umschlag erfolgte und der Doktor als ein Volksfreund erklärt würde; „denn die öffentliche Meinung ist

ein überaus veränderliches Ding", sagt der Stadtvogt. Diese Erfahrung bleibt dem „Volksfeinde" allerdings erspart. Vorläufig begnügt man sich damit, ihm die Fenster einzuwerfen und ihn in die Acht zu erklären.

Diese Steine — so sagt er — will ich aufbewahren wie ein Heiligtum. Die Jungen sollen sie sich jeden Tag ansehn, und wenn sie erwachsen sind, sollen sie dieselben von mir als Erbe erhalten. Was ihn nur kränkt, ist der Umstand, daſs diese Menschen ihm auf den Leib zu rücken wagen, als ob sie seinesgleichen wären! — Was sei das für eine jämmerliche Bande! Unter dem Haufen Steine befänden sich nur zwei ordentliche Wurfsteine; alles übrige sei nichts als Geröll, bloſse Chausseesteine.

Und nun kommen die weiteren Folgen jener Resolution. Der Hauswirt kündigt ihm; der Glaser läſst sich entschuldigen; Petra verliert ihre Stelle als Lehrerin; die Jungen müssen aus der Schule fortbleiben (wo Pastor Rörlund, von den „Stützen der Gesellschaft" her bekannt, ihnen gesagt hat, daſs Arbeit eine Strafe für unsere Sünden sei); selbst Kapitän Horster muſs büſsen, indem der Rheder ihm die Führung seines Schiffes nimmt. Natürlich verliert Stockmann die Stellung als Badearzt, und auch auf eine Privatpraxis ist weiter nicht zu rechnen, da die Bürger sich gegenseitig schriftlich verpflichtet haben, ihn in Krankheitsfällen nicht mehr zu rufen.

So ist er denn entschlossen, in der Neuen Welt ein anderes Heim zu gründen. Wenn nur das abscheuliche

Wort nicht da wäre, das unter Umständen wie ein Stecknadelstich in der Lunge wirken könnte. Aber davor dafs aus dem Worte eine Wahrheit werde und ein wirklicher Feind, ein Menschenfeind entstehe, bewahrt ihn doch sein reines Herz und sein ungetrübtes Gemüt.

Aber nun tritt eine Versuchung an ihn heran und fafst ihn an seiner schwächsten Seite, seiner Familie nämlich. Zwar hatte er früher gesagt: Hier in der Stadt sind alle Männer Weiber, sie denken nur an die Familie und nicht an die bürgerliche Gesellschaft; — aber das war doch nur eine Redewendung; hier ist in der That der Mittelpunkt seiner Welt. Und nun kommt der alte Morten Kiil, sein Schwiegervater, in dessen Gerberei die Quelle des Übels sitzt; der niemals an die Geschichte mit den Infusorien, „die kein Mensch sehen kann“, geglaubt, sondern in dem Auftreten Stockmanns gegen seinen Bruder nur den Ausdruck brüderlicher Liebe gesehn hatte. Dieser „Dachs“, der vor allem sich gern an den Machthabern rächen will, „da man ihn so hundsgemein aus der Stadtverordnetenversammlung hinausvotiert hat“, zeigt nun triumphierend die seitdem im Kurse beträchtlich gesunkenen und von ihm angekauften Badeaktien vor. Alles soll des Schwiegersohnes sein und die Zukunft der Familie sichergestellt, wenn er jetzt dem Schwindel mit den unsichtbaren Tieren ein Ende macht und dadurch das Steigen der Badeaktien herbeiführt. Wenn nicht, so erhält des Doktors Frau nicht einen Schilling.

Und gleich darauf kommt herein der Redakteur des

Volksboten, Hovstad, und der ängstliche, immer aufs Maſshalten bedachte und darum auch dem Mäſsigkeitsverein präsidierende Buchdrucker Aslaksen, derselbe, welcher im „Bund der Jugend“ immer betrunken war und durch sein Citat der „lokalen Verhältnisse“ so erheiternd gewirkt hatte, und beide stellen sich und die Presse dem Doktor ganz zur Verfügung. Denn wie hätten sie voraussehn können, daſs derselbe mit all seiner aufregenden Agitation nur den Zweck verfolgt habe, das Sinken der Aktien herbeizuführen, die jetzt der alte Kiil aufkaufe!

Aber nicht bloſs diese Ehrenmänner, auch sein Bruder, der Stadtvogt, wittert in Stockmanns Verfahren schlieſslich doch nur ein Börsenmanöver, „das verabredete Entgelt für des alten Kiil Testament“. Nun steht Stockmann sprachlos da. Freilich den Bruder fertigt er bloſs mit den Worten ab: „Peter, du bist doch der scheuſslichste Plebejer, der mir je vorgekommen ist“; aber jene Herren von der Presse befördert er mit seinem Regenschirm auf die Straſse.

So beschlieſst er denn, nicht nach Amerika zu gehn, sondern zu bleiben und in Horsters Hause als freier Mann zu wohnen; und Petra soll dort eine Schule einrichten, in der er selber seine Jungen und die schmutzigsten Lümmel von der Straſse unterrichten will. Und was seine Praxis betrifft, so bleiben ihm ja doch die Armen und Bedürftigen. Seine Kinder will er aber zu „vornehmen Leuten“ erziehn. Und was er darunter versteht, das hat er uns an jenem groſsen Abend gesagt.

Vornehm ist, wer sich über die Lüge erhebt, den Mut einer eignen Meinung besitzt und sich zur geistigen Freiheit heraufgearbeitet hat. Nur solche Menschen können den Anspruch erheben, freisinnig genannt zu werden. Denn keine Freisinnigkeit ohne Moral.

Aber, fragen die Jungen, was werden wir thun, wenn wir freie und vornehme Männer geworden sind?

Da sollt ihr alle Wölfe nach dem fernen Westen jagen, Burschen!

Ach, wenn diese Wölfe nur dich nicht jagen, Thomas! bemerkt die Frau.

Bist du nicht klug, Katharine! Mich jagen! jetzt, da ich der stärkste Mann in dieser Stadt bin? Ja sogar der stärkste in der ganzen Welt? — Denn seht, ich habe soeben eine grofse Entdeckung gemacht. Der stärkste Mann in der Welt ist der, der am einsamsten ist.

Die Frau lächelt und schüttelt den Kopf, aber Petra ergreift seine Hand und ruft ein zuversichtliches Vater!

Dieses neueste Drama Ibsens hat die Bedeutung eines die Luft reinigenden Gewitters. Es handelt nicht mehr von Hekuba, nicht von den Freuden und Leiden einer einsamen Menschenseele, es führt uns zu den höchsten Höhen der Menschheit, wie auf einen der grofsen schneeigen Bergkolosse Norwegens, und zeigt uns über dem Qualm der niedern Thallandschaft die silberfunkelnde Bergreihe einer fernen, aber erreichbaren Gebirgsweite. Mit sicherm Schritt, wie ein Alpenführer, leitet er uns hinauf; denn hier schweigt jedes Bedenken, jeder kleinliche Zweifel. Dieser Stockmann ist keine

blofse dichterische Figur, keine gedankliche Abstraktion, aber ebensowenig ein Ideal, wie es im Reiche der Träume lebt. Er ist der Mensch mit allen seinen Fehlern und Schwächen, aber ein warmherziger Mensch, immer voll Vertrauen, leicht aufbrausend und von einer seelischen Reinheit wie der Schnee des Glittretind. Im gewissen Sinne ist er ein grofses Kind, aber mit dem ganzen Enthusiasmus und der Vertrauensseligkeit der Jugend. Er besitzt die Gastfreundschaft eines Indianers; es freut ihn junge Menschen zu sehen, wie sie in die volle Schüssel greifen und mit herzlichem Appetite essen. Er ist ganz glücklich, dafs er seinen Freunden immer ein Glas Toddy bereit halten kann und einen Rindsbraten. Er schickt seinen Eilif nach dem Zigarrenkasten, obwohl er fürchtet, dafs derselbe gelegentlich eine Zigarre einsteckt. Aber ich thue so, als ob ich es nicht merke, sagt er. Er ist ganz glücklich über die Tischdecke, welche Katharine aus ihren Ersparnissen angeschafft hat, und den neuen Lampenschirm. Er stellt die Sachen in das rechte Licht und will, dafs die Leute das alles auch bewundern. Wenn sein Kopf recht voll ist, besinnt er sich nicht auf den Namen seines Dienstmädchens, „der da mit der berufsten Nase“. Du bist der klügste Mann in der Stadt, sagt seine Frau, und doch ist es so leicht dich zu narren. Nirgends wählt er die Ausdrücke; er nennt jedes Ding bei seinem rechten Namen, zum grofsen Entsetzen seines vornehmen Bruders, dem die Form die Hauptsache ist. Recht im Gegensatze zu diesem, der da meint, den Menschen sei nicht mit neuen Gedanken

gedient, hat gerade alles Neue für ihn Reiz; er schreibt über alles, was ihm vorkommt und sein Herz bewegt. Aber darum ist er auch „ein beschwerlicher Mann, der keine Autorität dulden kann“. Und darin hat sein Bruder nicht so unrecht; nur dafs freilich sein Gemüt blofs eine Autorität in geistigen Dingen nicht anerkennen will.

Diese Figur des Doktor Stockmann ragt so weit über alle andern Personen des Dramas hinaus, wie die eines Königs auf den Schlachtenbildern in den altägyptischen Grabkammern über seine Umgebung. In der That ist er fast fortwährend auf der Bühne und nimmt unser Interesse ausschliefslich in Anspruch. Ebenso einfach ist der Plan dieses Dramas. Ibsen ist ein so überreicher Dichter, dafs er sonst überall seine Werke mit Episoden ausstattet, die genügenden Stoff für ein halbes Dutzend neuer Dramen enthalten. Er zeigt uns oft einen grofsen Strom mit allen seinen Nebenflüssen. „Ein Volksfeind“ gleicht eher einem Flusse, der in stolzer Gröfse auf jeden Quellenzuwachs verzichtet; der dahinstürzt mit voller Gewalt, wie manche norwegische Elve, welche unsern Nachen über schäumende Fälle und Strudel mit fortreifsen und uns keine Zeit zum Besinnen lassen. Nirgends wird unsere Aufmerksamkeit nach irgend einer Seite hin abgelenkt. Der Dichter hat es gewagt, ein modernes Drama ohne jedes Liebesverhältnis zu geben; offenbar absichtlich, um unsere Teilnahme für den Haupthelden nicht zu beeinträchtigen. Wie nahe lag es nicht, Horster und Petra, diese beiden

freien Anhänger „der guten Sache“, miteinander zu vereinigen. Der Dichter hat selbst diese kleine Episode unausgeführt gelassen.

Ob der Schlufs zu befriedigen geeignet ist? Ich möchte es nicht bejahen. Der einsamste Mann mag immerhin der vornehmste sein, zum stärksten macht ihn erst sein Einflufs auf andre. Stockmann hätte gut gethan, nach der Neuen Welt auszuwandern, in welcher ihm der rechte Wirkungskreis beschieden wäre, und der kleinen Welt seiner norwegischen Heimat den Rücken zu kehren, wo ihm nur neuer Kampf und schliefsliches Unterliegen in Aussicht steht.

Die richtige Antwort hat der Dichter längst schon selber gegeben und der stolze, in die Verbannung gehende Römer mit seinem vernichtenden: Ich banne euch!

Nora.

Nora ist in Deutschland unter diesem Titel bekannt geworden; im Original führt es den Titel ett Dukkehjem, wörtlich „ein Puppenheim“, mehr verständlich übersetzt: „eine Kinderstube“, oder auch „ein Taubenschlag“.

Die Puppe in diesem Heim ist Nora, und ihr Unglück besteht darin, dafs sie, wie ein im Käfig geborner Kanarienvogel, niemals zum Bewufstsein ihrer unwürdigen Lage gekommen ist, sondern sich ganz naiv immer des ihr zugesteckten Zuckers und der in ihr Gitter geflochtenen grünen Ranken erfreut, jedoch nicht gelernt hat, ein wirklich frohes und freudiges Geschöpf zu werden. Sie hat niemals erfahren, was das Leben, noch weniger was das Leid und die Sorge ist; nicht einmal die rechte Arbeit ist ihr zu teil geworden, weder in dem Elternhause, noch in dem ihres Gatten. Von ihrer Mutter weifs sie nichts. Ihr Vater war ein leichtfertiger Mann, ein wenig zuverlässiger Beamter, gegen den man nur zufällig nicht eingeschritten ist. Statt ihr das Leben zu zeigen, wie man es zu leben habe, suchte man sie durch blofse moralische Gemeinplätze zu leiten. Darum

hat sie sich damals immer gern in die Gesindestube fortgestohlen, wo man weniger Moral predigte und dafür so vergnügt war. Als sie dann Torvald heiratete, trat dieser einfach an die Stelle ihres Vaters, nur dafs er aufser den moralischen Grundsätzen ihr noch ästhetische verkündete. Denn er ist ein Mann von feinem Geschmack, der sich auf allerlei Schönheit, namentlich auf die Tanzkunst, versteht und von den Dingen im Leben, welche andere Menschen auch nicht eben mögen, deshalb immer so unangenehm berührt wird, weil sie „häfslich“ sind.

Torvald hat seine Gattin, mit der er nun acht Jahre lang in einer „äufserst glücklichen“ Ehe lebt, niemals als die Genossin seines Lebens, sondern immer nur als seine Geliebte, seine „Puppe“ behandelt; sie niemals in den Ernst des Lebens eingeweiht, sondern alles Unangenehme von ihr fern gehalten, und es dadurch dahin gebracht, dafs sie eine Art grofses Kind geblieben ist. Beim Vater wurde sie wie eine kleine Puppe behandelt; hier wie eine grofse; und die drei Kinder sind wiederum ihre Puppen. Darum fühlt sie sich auch in Wahrheit nicht glücklich; sie glaubt es nur zu sein; und doch liebt sie diesen Mann mit allen Kräften ihrer Seele.

Wir haben hier ein ähnliches Verhältnis zwischen Mann und Weib, wie in der „Komödie der Liebe“, nur nicht, wie dort, blofs nach der Verlobung, sondern während der Ehe. Falk und Swanhild, die beide noch unfertig und das Leben nicht kennen, kommen rechtzeitig zum Bewufstsein ihrer Lage, und trennen sich, um das Fehlende zu ergänzen, das heifst, sich durch das volle

und redliche Erfassen des Lebens die Berechtigung zu erwerben, eine Ehe, wenn auch nicht miteinander, einzugehn. In der Nora kommt diese Erkenntnis erst während der Ehe selbst, also zu spät, um den vorhandenen, äufserlich ungetrübten Zustand aufrecht erhalten zu können. Dort mochte die Trennung sich noch immer in dem Rahmen eines „Lustspiels“ vollziehen, das bekanntlich nicht immer heiter zu sein braucht; hier werden intimste Bande zerrissen, und das Voneinandergehn wird zu einer ebensolchen Tragödie, als wenn die Gattin und Mutter den Tod gewählt hätte.

Eine der wunderbarsten dramatischen Figuren diese Nora! Sie ist uns, wenn wir Ibsens Dramen nach der Reihe gelesen haben, nicht ganz unbekannt. Ihre Vorgängerin war jene Selma in dem „Bund der Jugend“, welche ebenfalls von allem Ernst des Lebens ausgeschlossen und vor jeder Zugluft gehütet wird, wie ein Kolibri. Freilich gehört Selma nur einer jener Episoden an, mit welchen Ibsen seine Dramen so reich auszustatten pflegt; aber in Wahrheit steckt schon die ganze Nora in ihr, wie der Schmetterling in der Puppe; es fehlt dort nur Zeit und Gelegenheit, um sich als solchen zu entfalten.

Man hatte sie immer wie ein Kind behandelt, und so ist sie ein solches geblieben, mit der ganzen Naivität und den Untugenden eines solchen. Sie freut sich am blofsen Schein, sie gibt leicht Geld aus, ist eine Art Leckermäulchen und — lügt; nicht da, wo es darauf ankommt und wo es sich wirklich um etwas Bedeutendes

handelt, sondern dann, wenn sie sich eines Ungehorsams schuldig gemacht hat; gerade wie ein Kind. Die Lüge ist bei unserm Dichter (Peer Gynt) und auch im Leben immer der Ausdruck eines unfertigen Menschen. Wer eine rechte Stellung im Leben gewonnen hat, bedarf gar nicht des Entschlusses wahr zu sein; der suchende und unsicher umhertappende Mensch glaubt die Lüge nicht entbehren zu können. Aber diese Erscheinung ist bei Nora keineswegs, wie ihr Gatte später meint, der Ausdruck mangelnder Moral. Sie verhält sich auch in betreff der Lüge vollkommen naiv, wie ein Kind. Zuweilen lügt sie nur, weil sie ihre Phantasie frei walten läſst. Sie denkt an kein Unrecht dabei; das folgt schon aus ihrer natürlichen Frische und Ungebundenheit. Welch ein köstlicher Zug ist hier ihr Wunsch, einmal recht von Herzen fluchen zu können! Ebenso naiv berührt sie, allerdings nur ihrer Freundin gegenüber, Dinge, von welchen selbst eine verheiratete Frau nicht viel zu wissen pflegt, über die sie mindestens nicht spricht. Daſs es Menschen gibt, denen das Leben gar keine Freude geboten hat, die nichts haben, nicht einmal eine Sorge, und doch weiter leben, — wie es bei ihrer Freundin Christine der Fall — versteht sie nicht. Wie ist so etwas möglich? — fragt sie ungläubig.

Ihr Mann steht ihr gegenüber, einmal wie ihr Geliebter und dann wie ihr Lehrer, der sie leitet und sie unterrichtet, aber nicht mit ihr teilt. Nicht einmal teilen; — was doch nur das halbe von dem ist, woraus eine wahre Ehe bestehn soll, nämlich die volle geistige

Gemeinschaft. Er ist in allem, und zwar bewufst, ihr Gegenteil. Er betont seine Sparsamkeit, macht keine Schulden, hält auf Schein und Anstand. Schon als Advokat hat er sich nur mit feinen und anständigen Sachen befafst; dann seine Stellung an der Aktienbank mühsam, doch nach Verdienst errungen. Er schlägt seiner Frau die Bitte, Krogstad bei der Bank anzustellen, ab, nicht aus sachlichen Gründen, sondern weil er fürchtet, man könne ihn für einen Pantoffelhelden ansehn, und besonders weil er sich mit Krogstad, der sein Jugendbekannter, duzt; denn das geniert ihn als Vorgesetzten. Nora ist ihm nicht blofs die Geliebte, sie soll auch für ihn glänzen. Er studiert mit ihr eine Tarantella ein, damit sie gefalle; der ihr geltende Applaus beglückt ihn, auch da, „wo im Vortrage zu viel Realismus lag“; er sinnt theatralische Effekte aus, und weifs, was ein „Abgang“ bedeutet. Er ist von dem wahren Sinn für Schönheit so weit entfernt, dafs er ausführlich die Ästhetik des Nähens und Stickens erörtert und das schwungvolle Ausziehen der Nadel bei letzterem unter ein Schönheitsgesetz bringt.

Dafs er, wie jeder Mann, einen lebhaften Sinn für bürgerliche Ehre hat und haben mufs, versteht Nora allerdings nicht, und das macht das Unglück dieser beiden Menschen aus. Johann Tönnesen in den „Stützen der Gesellschaft“ läfst eine Trübung seines Rufes sich gern gefallen, indem er sich als den Helden des Abenteuers mit der Schauspielerin darstellt und diesen Leichtsinn Bernicks auf sich nimmt. Als er aber von dem

Gerücht hört, das ihn eines Diebstahls beschuldigt, braust er nicht blofs auf, er setzt auch alles daran, um seine bedrohte Ehre wiederherzustellen. Auf den Einwand Torvalds: „Niemand opfert derjenigen, die er liebt, seine Ehre!“ bemerkt Nora allerdings trocken: Das haben Millionen Frauen gethan! Aber Torvald erwidert:

Ach du denkst und redest wie ein unverständiges Kind!

Und mit Recht. Denn was Nora die Ehre der Frau nennt, betrifft nur ihren Ruf. Dieser ist aber von der Ehre so weit verschieden, dafs der Verlust des guten Rufes unter Umständen zur Ehre gereichen kann, während die wahre Ehre keinen, auch nicht den geringsten Fleck duldet. Denn die Ehre ist der Inbegriff der Sittlichkeit, während der Ruf nur von den schwankenden Vorstellungen der Menschen abhängt und dem konventionellen Gebiete angehört; gerade wie der Ehrbegriff einer Klasse, eines Standes nicht notwendig identisch ist mit der auf der Moral beruhenden, wahren Ehre.

Wenn aber Torvald das Opfer dieser Ehre niemals bringen kann, so stellt sich die Erwartung Noras, „das Wunderbare“, nämlich dieses Opfer, werde doch eintreten, als eine Kaprice dar, welche dadurch tragisch wird, dafs sie nach ihrer Natur diese Hoffnung notwendig hegen mufs. Die Logik, mit welcher die beiden Geschlechter denken, ist eine ganz verschiedene. Der Mann rechnet mit Thatsachen, die Frau mit Empfin-

dungen. Jener beachtet die realen Voraussetzungen und zieht einen gleich realen Schlufs. Die Frau übersieht die Voraussetzungen nicht, sie zieht nur einen andern Schlufs, der zusammenfällt mit einem Wunsche ihres Herzens. „Es wäre doch so schön, wenn —“ in dieser Wendung liegt das Geheimnis der weiblichen Logik.

Sie hat sich in diese Erwartung hineingearbeitet und kann nicht mehr zurück. Torvald soll ihre That, welche die Menschen — nicht sie — für etwas Verbrecherisches ansehn, auf sich nehmen; denn das ist er ihr schuldig, und sie will dann, nicht etwa mit ihm die Gesellschaft meiden und sich in die Wüste flüchten, wie es die Frauen immer träumen, nein, sie will in den Tod gehn. Er soll von dem lebenden Vorwurfe, der in ihrer blofsen Person liegt, befreit werden und fernerhin ganz rein dastehn; denn nunmehr nimmt sie alles — wie es sich auch in der That verhält — auf sich, und darum instruiert sie, da es noch Zeit ist, ihre Freundin und ermahnt sie, ja nicht zu vergessen, was sie ihr jetzt sage:

Wenn ich den Verstand verliere — und das könnte ja leicht geschehen —; oder wenn mir etwas zustofsen sollte — etwas der Art, dafs ich hier nicht zugegen sein könnte —; wenn jemand alles auf sich nehmen wollte, die ganze Schuld, mein' ich —: dann sollst du bezeugen, dafs es nicht wahr ist. Ich weifs sehr wohl, was ich sage; ich habe meinen vollen Verstand; und ich sage dir: niemand anders hat darum gewufst; ich allein hab' alles gethan.

Und in diesem alles auf sich nehmen und es mit

dem Tode besiegeln liegt das ganze Geheimnis dieses Frauenherzens; denn aus ihm spricht das Frauenherz überhaupt. Alles auf sich nehmen, das höchste Opfer bringen und dann sterben, das ist die echte und die tieftragische Logik der Frau, welcher gegenüber jeder Mann ratlos, ja man darf sagen ebenso albern gegenüber steht, wie dieser Torvald, der sie zu überzeugen sich bemüht und sich auf Religion und Moral beruft. Als ob nicht das Herz des Weibes seine eigne Religion und Moral hätte! Aber freilich an eine Voraussetzung knüpft sie ihr Opfer, nämlich dafs der Mann ihr seinerseits seine Ehre zum Opfer bringe; denn nur diese That gibt ihr die Kraft und den Todesmut. Da diese Voraussetzung sie trügt, und Torvald erst vor dem Verlust seines höchsten Besitzes entsetzt zurückschaudert, dann gleich darauf, da „alles wieder gut ist", ihr vergibt, in diesem Vergeben Seligkeit empfindet und das alte Verhältnis einfach wieder fortsetzen will, — kann zwar von ihrem Opfer weiter nicht die Rede sein; aber ebenso undenkbar ist ihr nun das Zurück in die Vergangenheit. Der Nichteintritt des Wunderbaren, darauf sie gerechnet, ist wie ein Abgrund, der sich zwischen ihr und dem „fremden Manne" aufgethan; sie liebt ihn nicht mehr, und darum verläfst sie sein Haus. Denn ihre Ehe erachtet sie als gelöst; ja sie erkennt schaudernd, dafs eine wahre Ehe niemals zwischen ihnen bestanden hat.

Mit diesem Entschlusse, der einfach auf Trennung gerichtet ist, geht ein anderer parallel, der durch eben

dieselben Ereignisse zur Reife gebracht wird. Nora ist, wie erwähnt, im Elternhause und später immer als Puppe behandelt worden und hat sich als solche benommen. Dadurch dafs sie die Unterschrift ihres sterbenden Vaters fälschte, um ein Kapital zu einer italienischen Reise ihres kranken und überarbeiteten Mannes zu erlangen, wovon dieser aber nichts weifs und niemals etwas erfahren durfte, hat sie die erste selbständige That gewagt und einen emanzipierenden Schritt auf dem Wege zu ihrer individuellen Entwickelung gethan. Dafs diese That notwendig die unheilvollsten Folgen haben mufs, übersieht sie natürlich, denn „sie hat es ja nur aus Liebe gethan“. Es fällt ihr auch nicht ein sich zu fragen, ob die Geheimhaltung des Geschehenen nicht ein Vergehen gegen Torvald und die Heiligkeit der Ehe darstelle. Sie will vielmehr dieses Geheimnis, das ihre Freude und ihr Stolz ist, ganz für sich behalten und hofft alles zum glücklichen Ende zu führen, indem sie Tag und Nacht arbeitet und nicht blofs die Quartalszinsen berichtigt, sondern auch das Kapital allmählich abzahlt. Diese Thatsachen müssen aber auf Noras Charakter notwendig pädagogisch wirken und ihren Geist zur Selbständigkeit entwickeln. Sie fühlt dieses selbst, indem sie zu Christine sagt: Mir war fast, als wäre ich ein Mann! Aber zu gleicher Zeit läfst sich auch der demoralisierende Einflufs dieses einseitig gewahrten Geheimnisses erkennen. Denn Nora betrügt ihren Mann, indem sie das Geld, welches sie für ihre berechtigten Bedürfnisse erhält, zur Abzahlung jenes Darlehns verwendet. Sie

wird die Lüge, diesen Krebsschaden an ihrem Charakter, nicht los. Sie bittet um die Anstellung Krogstads, der mit Enthüllungen droht, obwohl derselbe diese Position, wie er unumwunden ausspricht, nur gegen Torvald verwerten will. Sie spielt die Kokette gegen den dem Tode verfallenen Doktor Rank, um von ihm das Geld zur Tilgung der drückenden Schuld zu erhalten, und wird nur durch eine zufällige Äufserung desselben davon abgehalten, sich noch weiter zu kompromittieren.

So erfährt zwar ihr Wille eine Stärkung, aber ihr moralischer Charakter erleidet eine weitere Schwächung. Dieses tritt ihr zum erstenmal ins Bewufstsein, als Torvald, in Anknüpfung an Krogstads Vergangenheit, von dem demoralisierenden Einflufs der Lüge auf den Familienkreis erzählt. Und obwohl sie sich gegen diese Überzeugung wehrt, zieht sie sich doch von den Kindern zurück und überläfst deren Erziehung ihrer alten zuverlässigen Amme. In diesen Umständen liegt auch der Grund, dafs sie, die ihre Kinder über alles liebt, sich von ihnen zu trennen vermag, was sie als Mutter sonst niemals über das Herz bringen würde. Sie erkennt ihre Unfähigkeit, Kinder zu erziehen, da es ihr selber an jeder Erziehung fehlt, und will das Fehlende aufserhalb des Hauses ihres Mannes nachholen. Denn dafs dieser kein geeigneter Erzieher für sie sei, das hat sie in den langen acht Jahren ihrer Ehe, und zumal in der letzten Zeit, nur zu gut erkannt.

So geht sie denn fort, hinaus in die Welt, zunächst

nach ihrem Geburtsort, arm wie sie gekommen, nicht wissend, „was aus ihr wird“. Falk zog so, auch nur zunächst, auf das Hochgebirge mit seinem Dichten und Träumen; Nora tritt ins Leben, in die Arbeit; sie will sich Erfahrung zu erwerben suchen.

Ist es eine Trennung für immer? Die norwegischen Dichter, ein Björnson und Ibsen, schliefsen ihre Dramen gern mit einem Fragezeichen. Auch Goethes Tasso endigt nicht anders. Im Leben gibt es in der That selten ein Ende, nur Aktschlüsse.

Auf die Frage Torvalds, ob er ihr niemals mehr als ein Fremder werden könne, erwidert sie:

Ach, dann müfste das Wunderbarste geschehn. Dann müfsten wir beide, Du sowohl wie ich, uns so verändern, dafs —

— Dafs —?

Dafs ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte.

Die richtigste Bemerkung, die in betreff des Schlusses gemacht worden, ist vielleicht die: das Drama schliefst mit dem dritten Akt; das heifst der vierte und der fünfte Akt stehen noch aus. Schwerlich wird es aber je einen Dichter geben, welcher den Mut hätte, den Rest dieser gewaltigen Gruppe aus dem Marmorblock heraus zu arbeiten[1]; und am wenigsten würde unser Dichter selber diese Aufgabe übernehmen wollen. Denn

[1]) Eine blofse Kuriosität ist das 1881 in Christiania erschienene „Nachspiel“: Hvorledes kom Nora hjem igjen (Wie Nora wieder nach Hause kam).

ich denke mir, dafs der Dichter ebenso erschöpft, ja zerschlagen, die Feder aus der Hand gelegt hat, wie wir das Büchlein, welches so unsäglichen Jammer enthält. Denn Nora ist die Tragödin der Ehe; ihr erster Akt beginnt mit Adam und Eva und ihr fünfter wird einst vom letzten Menschenpaar beendigt werden.

Ich kenne von gleicher erdrückender Wirkung nur noch eine Tragödie: Hebbels Genoveva, deren vernichtende Tragik sich in die Worte und in die Klage fassen läfst: Warum mufs die Unschuld untergehen, blofs weil sie die Unschuld ist?

So fürchterlich ist die moralische Dissonanz in der Nora allerdings nicht. Denn den Menschen in dieser Tragödie ist kein anderes Schicksal bereitet, als was notwendig aus ihren Anlagen und Thaten entspringt. Nora hat die Welt immer nur aus den Fenstern ihrer Puppenstube betrachtet. Torvald nimmt das Leben teils in seiner oberflächlichsten Erscheinung, teils als dilettantischer Ästhetiker. Fremdes Leiden ist ihm nicht traurig, sondern nur häfslich. Statt Nora zum Leben und zur Ehe zu erziehen, soweit er dieses vermag, gefällt er sich darin, sie als Kind und Spielpuppe zu behandeln und sie auszustellen wie ein künstlerisches Objekt. Nora hat nicht den Mut der Wahrheit, auf welcher alles rechte Menschentum beruht, und Torvald, der die wörtliche Lüge nicht duldet, spinnt sich und Nora in ein einziges Lügengewebe ein. Denn sein wahres Wesen ist doch der Egoismus, der seine Umgebung in Abhängigkeit erhält und kein

freies menschenwürdiges Dasein aufkommen läfst. Es ist gewifs kein Zufall, dafs Torvald in dem ganzen Drama nicht ein einziges Mal als Vater mit seinen Kindern zusammentrifft, oder auch nur in irgend einem herzlichen Sinne von ihnen spricht. Da Nora die „lieben herzigen Kinder“ am Weihnachtsabend hereinruft, sagt er nur, allerdings scherzend, kommen Sie, Frau Linde, nun wird es für Leute, die nicht Mütter sind, nicht zum Aushalten. Wie er kein ernster Gatte ist, so verbindet ihn auch kein Vatergefühl, keine gewissenhafte pädagogische Verpflichtung mit seinen Kindern. Er nimmt das Leben wie ein Spiel und steht daher fassungslos, da der Ernst desselben an ihn herantritt. Wie schonungslos ist nicht sein Benehmen Nora gegenüber nach der fürchterlichen Entdeckung durch Krogstads Brief! Es fällt ihm nicht ein, an sie zu denken, und am wenigsten da er sich gerettet sieht.

Ich bin gerettet! Nora, ich bin gerettet! ruft er aus.

Und ich? — fragt sie tonlos.

In der That, in diesen beiden Worten liegt alles.

Auf Ibsens Drama und namentlich die ganz eigentümliche Erscheinung Noras bezieht sich die schon früher mitgeteilte Äufserung eines Gelehrten, dafs hier nur die „wissenschaftliche“ Betrachtung am Platze sei. Sehr zutreffend bemerkt Vasenius, nicht so sei die Frage zu stellen, ob eine Frau ihren Mann und die Kinder verlassen dürfe, sondern ob diese Frau es diesem Manne gegenüber thun dürfe. Jene Frage würde von der Ethik zu beantworten sein; diese gehört in die Poesie, welche

es mit dem individuellen Fall und mit Menschen von eigenstem Charakter zu thun hat.

Die Aufführung des Dramas auf deutschen Bühnen hat vielfach Veranlassung gegeben zur Ventilierung des „Kriminalfalls Nora“; man hat sogar eine ganze ausführliche Gerichtsverhandlung fingiert und die richterliche Entscheidung mitgeteilt. Diese Behandlung der Sache zeigt nur, ein wie aufserordentliches Interesse sich damals an dieses dramatische Werk knüpfte, das einen jeden Beschauer unwiderstehlich in seinen Bann zieht, wie der „Mahlstrom“ in des Dichters Heimat die vorüberfahrenden Schiffe.

Die Beantwortung der kriminalrechtlichen Frage ist sehr einfach. Denkt man sich die Verhandlung vor dem erkennenden Richter mit der Vollständigkeit, Genauigkeit und Deutlichkeit geführt, wie Ibsen den Fall im Drama erörtert, also eine Art idealer gerichtlicher Verhandlung, so ist kein Gerichtshof denkbar, welcher Nora überhaupt für „schuldig der Urkundenfälschung“ erachten könnte. Denn dieser ganz naiv denkenden Frauennatur fehlte einfach das Bewufstsein der Strafbarkeit ihrer Handlung, und ohne dieses Bewufstsein gibt es keine kriminelle Verurteilung.

Für die Stellung der Frage im Drama und deren dichterische Wirkung ist diese kriminalrechtliche Erörterung jedoch eine gänzlich überflüssige. Hier kommt es nur auf zwei Momente an: einmal, dafs Nora sich für berechtigt hielt die Fälschung zu begehn, und sodann, dafs Torvald in ihrer Handlung eine Gefährdung seiner

bürgerlichen Ehre erblickt. Nicht die objektive That an sich ist es, was die Trennung dieser beiden Menschen notwendig macht, sondern ihre Meinung von dieser Tat und die Vorstellung Noras davon, wie sich Torvald verhalten werde, sobald das Ereignis zu seiner Kenntnis gelange. Hier und nur hier liegt der Grund zu einem Bruche. Es könnte sich unter Umständen um die löblichste That handeln. Wenn aber dieselbe Veranlassung zn einem ungewöhnlichen subjektiven Verhalten der davon Betroffenen wird, so tritt die Tat und deren Beurteilung ganz in den Hintergrund und nur die persönliche Stellung der einzelnen Personen kann uns interessieren.

Wie wenig es dem Dichter auf eine Erörterung der Kriminalfrage ankam, und von wie geringem Gewichte dieselbe überhaupt ist, sieht man aus der Bemerkung Torvalds über Krogstad, dafs derselbe (wegen eines ähnlichen Vergehens wie Nora, denn auch er hatte Namen gefälscht) sich nicht wieder habe moralisch erheben können, weil er sein Vergehen nicht offen bekannt und seine Strafe abgebüfst, sondern sich durch Kniffe und Kunstgriffe herausgewunden habe. Mit Recht findet er den „moralischen Ruin“ nicht in der Strafbarkeit der Handlung, sondern in dem „Sichherauswinden“, welchem ethisch das Verschweigen Noras ganz gleich steht.

In der That, der Bau dieses Dramas ist von einer Vollendung, wie kaum ein anderes Dichterwerk Ibsens. Das Ganze steigt in grofsen Verhältnissen auf, und zugleich ist es mit einem solchen technischen Raffinement hergestellt, dafs wir keinen Stein verrücken können,

ohne Gefahr, das Ganze in einem Sturz zusammenbrechen zu sehen. Fällt erst eine Perle von der Perlenschnur, heifst es im „Bund der Jugend“, so rollen alle andern gleichfalls ab. Hier ist mit psychologischen Momenten gearbeitet, wie mit Zahlen. Das Ganze baut sich auf wie ein grofser mathematischer Grundgedanke, an den nichts zu rühren vermag.

Gespenster.

In der Nora ist die eigentümlichste Nebenfigur Doktor Rank, ein geistvoller Epikuräer mit dem Witze des Sterbenden. Er weifs, dafs er an der Schwindsucht des Rückenmarks leidet und dafs von einem gegebenen Momente ab die physische Auflösung beginnen wird. Wenn er diese Gewifsheit erhalten hat, will er Nora und Torvald seine Visitenkarte, mit einem schwarzen Kreuz darauf, schicken. Auf dem nächsten Maskenball wird er dann als Unsichtbarer, in der Nebelkappe, erscheinen. In der That hält er Wort, verkriecht sich, nach einem froh verlebten Gesellschaftsabend, wie ein Tier das sterben will, und zeigt seinen bevorstehenden Tod an.

Die ganze Geschichte ist wahrlich nur zum Lachen, sagt er zu Nora. Mein armes unschuldiges Rückgrat mufs für meines Vaters lustige Leutenantstage büfsen. — Und so waltet in jeder Familie auf die eine oder andere Weise solch eine unerbittliche Vergeltung:

Ähnlich heifst es im Brand von der Gerd:

Ihr Geist nur darum sich verwirrte,
Weil meiner Mutter Herz sich irrte.
Gott braucht die Schuld, den ersten Keim
Zum ew'gen Ausgleich für die Sünde
Und sucht der Eltern Sünde heim
Am Kinde und am Kindeskinde.

Dafs nicht blofs das Blut, sondern auch die Thaten, und namentlich die Sünden unserer Eltern sich in uns wirksam erweisen, entspricht der naturalistischen Anschauung Ibsens, wonach jeder Mensch ein notwendiges Produkt ist. Brand kann sich ebensowenig den Einflüssen von Vaters- und Mutterseite her entziehen, als Peer Gynt und der „Überläufer“ Stensgård. Julian wird den Schrecken nicht los, der seine Jugend beherrscht hat; Nora steht unter dem Einflusse des Vaterhauses; selbst so untergeordnete Persönlichkeiten, wie der Dieb und der Hehler im Peer Gynt, sie müssen stehlen und hehlen, weil ihre Väter dieses Handwerk betrieben haben. Die „wissenschaftliche“ Auffassung trifft in Ansehung der „Erbsünde“ mit der theologischen Doktrin zusammen.

Aber der Dichter erweitert zugleich den Begriff des „Ererbten“, indem er in ihm die Krankheit unserer Zeit erkennt. In einem seiner schönsten Gedichte „ein Reimbrief“ [1]) schildert er die eigentümliche Stimmung der Menschen auf einem Schiffe, bei dem äufserlich alles in Ordnung ist, das seine Fahrt kursmäfsig fortsetzt, auf dem aber Mannschaft und Passagiere mifstrauisch umhergehn und mit matten Augen und schlaffen Mienen flüstern, lauschen und fragen; denn das Schiff führt eine Leiche an Bord.

Dieses Schiff ist das Dampfboot „Europa“, das seinen Kurs nach neuen Küsten gerichtet hat, aber die Leiche nicht los wird, das Gespenst seiner Vergangenheit.

[1]) Digte, S. 187.

Ähnlich sagt Frau Alving in den „Gespenstern“:

Ich möchte fast glauben, wir sind alle Gespenster, Pastor Manders. Nicht bloſs das, was wir von Vater und Mutter ererbt haben, steht in uns wieder auf; nein dazu gehören auch abgestorbene Anschauungen aller Art, mancher alte jetzt tote Glauben und dergleichen. Das alles lebt zwar nicht mehr in uns, aber es sitzt gleichwohl fest und wir vermögen nicht es los zu werden. Wenn ich bloſs eine Zeitung in die Hand nehme und darin lese, so ist es mir, als erblickte ich Gespenster, die zwischen den Zeilen hindurchhuschen. Es müssen wohl Gespenster über das ganze Land verbreitet sein; so zahlreich wie der Sand am Meere, scheint es mir. Darum haben wir auch alle eine so fürchterliche Angst vor dem Licht.

Diese Erweiterung des Begriffs „Gespenster“ ist aber nur wie ein gelegentlicher Blick über den Rahmen unserer Tragödie, welche sonst den Begriff eines „Familiendramas“, wie es der Dichter benennt, kaum verläſst.

Bei der Frage, ob die Übertragung einer nervenzerrüttenden Krankheit vom Vater auf den Sohn tragisch sei, kommt es in erster Reihe auf die Person an. Das Schicksal eines Sohnes, der schuldlos eine solche Krankheit ererbt hat, kann niemals als ein tragisches angesehn werden; denn das Gebrechen, wie traurig es im übrigen auch sein mag, stellt in beziehung auf den Sohn einen bloſsen Zufall dar, der einer tragischen Wirkung schon darum nicht fähig ist, weil der davon Betroffene in keinem ethischen Zusammenhange mit dem Gebrechen

steht. Dagegen wird der Vater, der Urheber des Gebrechens, zu einer tragischen Person, sobald er durch seine Schuld die Quelle des Lebens bei sich selber vergiftet hat. So könnte Doktor Ranks Vater recht gut der Held eines Familientrauerspiels sein, und ebenso in unserer Geschichte der Vater Oswalds, der allerdings schon seit zehn Jahren tote Kammerherr Alving.

Ibsen benutzt in seinen Gespenstern ein ganz anderes Verhältnis, um eine erschütternde Tragödie aufzubauen, nämlich Oswalds Mutter, Helene Alving, des verstorbenen Kammerherrn Witwe; und zwar nach zwei Seiten hin: einmal in ihren Beziehungen zu dem früheren Gatten, in Form einer Rückschau, und zu ihrem Sohne Oswald, in welchem der Tote seine gespensterhafte Auferstehung feiert. Hierzu tritt noch ein drittes Verhältnis: das zu ihrem Jugendgeliebten, dem Pastor Manders.

Helene Alving erinnert an mehrere andere Frauengestalten Ibsens: an Selma und Nora, soweit ihr Verhältnis zu Alving in Betracht kommt, und an Frau Inger von Östrot, insofern sie ihren fernen Sohn zu „gewinnen“ sucht und durch eigne Schuld verliert.

Mutter und Tanten haben das unerfahreue Mädchen einst an den Leutnant Alving, der sich durch Ausschweifungen ruiniert hatte, verheiratet. Die drei stellten eine Berechnung an. Es ist unglaublich, wie genau sie es herausbekommen, dafs es die reine Tollheit wäre, einen solchen Antrag zurückzuweisen, sagt sie zu Manders. Auf seine Erwiderung, dafs die Ehe ja eingegangen sei

in voller Übereinstimmung mit der gesetzlichen Ordnung, erwidert sie:

Ja dieses nach Gesetz und Ordnung! Ich meine manchmal, daſs hier die Quelle ist, aus welcher alles Unglück in die Welt kommt. Man glaubt Nora sprechen zu hören, wenn sie fragt: Habe ich recht oder die Welt?

Schon nach einem Jahre verläſst sie das Haus ihres Gatten und begibt sich in das Haus des Pastors Manders, ihres Seelsorgers, den sie liebt. Dieser fühlt eine gleiche Neigung, überwindet sich jedoch und führt die Frau in das Haus des Gatten zurück. Diese Erfahrung entscheidet über ihr Leben und gibt ihr, wie Nora, die Kraft eines Mannes. Sie deckt das Leben ihres Gatten mit einem Schleier zu und bringt es dahin, daſs er schlieſslich mit dem Rufe eines musterhaften Ehemannes zu Grabe getragen wird. Ihren Sohn Oswald hat sie seit dessen siebentem Lebensjahre, fern dem Elternhause, unter Fremden erziehen lassen und auch ihn in voller Unwissenheit über den wahren Charakter seines Vaters gelassen. Während sie mit dem „ruchlosen" Manne oft die Nacht über aufgesessen, getrunken und gespielt, und ihn nicht selten mit Gewalt zu Bett gebracht hat, alles um ihn von seinen Ausschweifungen abzuhalten, haben ihre Briefe an den Sohn vom Vater nur das Beste berichtet.

Diese Unwahrheit rächt sich an ihr. Der fern gehaltene Sohn ist ihr fremd geworden, wie Frau Ingers Sohn; und die Unwahrheit bringt ihn an den Rand der Verzweiflung, da der Pariser Arzt, welcher ihn als „vermoulu" bezeichnet, beim Fehlen des „Ererbten", dem lebens-



lustigen Sohne selber die Schuld des unheilbaren Zustandes beimifst. Denn da dieser sich keiner Ausschweifung schuldig weifs, sucht er den Grund in seiner „Lebensfreude", welche ihn und seine ganze Kunst erfüllt. Oswald ist nämlich Maler.

Frau Alving hat aber noch weiter gefehlt, indem sie mit unerbittlicher Strenge die ganze Macht im Hause an sich gerissen, den Mann unmündig gemacht und ihm alle Lebensfreude genommen hat. Dafür hat sie für eine erhebliche Vermehrung des Mammons gesorgt, ihrer einstigen „Kaufsumme".

Man denkt hier an Brands Mutter und an deren unwürdiges Verhältnis zu dem hinfälligen Manne.

Nachdem der „Kammerherr" aber gestorben, bestimmt sie dessen ganzes Vermögen zur Errichtung eines Asyls für bedürftige Kinder. Oswald soll von dem schnöden Gelde niemals etwas in seine Hand bekommen.

Zur Einweihung dieses Asyls ist Pastor Manders auf das Gut der Frau Alving gekommen und schon einige Tage vorher Oswald, der mittlerweile ein berühmter Maler geworden ist und sich in der grofsen Welt umhergetrieben hat. Seine Ankunft soll der Beginn einer neuen Zukunft sein, meint Frau Alving, und der Name des Kammerherrn hier ferner nicht genannt werden. In der That verbindet den Sohn keine freundliche Erinnerung mit dem Vater.

Aber es gibt ein anderes Band zwischen beiden, nicht blofs das gleiche Verlangen nach Lebensfredue, sondern

auch die Neigung für weibliche Schönheit und für eine frische unbefangene Natur. Ein Verhältnis des Kammerherrn mit einem Dienstmädchen hatte einst den vollständigen Bruch der beiden Gatten herbeigeführt. Johanna ist später zwar an den Tischler Engstrand verheiratet, aber ihre Tochter Regine lebt bei der Kammerherrin, voll Verlangen nach dem Genuſs des Lebens. Schon bei einem frühern kurzen Besuche hat sich Oswald von Regine versprechen lassen, ihm einst nach Paris zu folgen; jetzt erneuert er die Bekanntschaft, erlaubt sich Zärtlichkeiten und versetzt dadurch seine Mutter, die in den Ausruf „Wiedergänger“ ausbricht, in die gröſste Verzweiflung.

Da Oswald weiter von einer Heirat mit Regine spricht, darf sie nicht länger „feig“ sein, wie sie sich selbst schon längst beschuldigt hat, und so entdeckt sie das Geheimnis.

Während dieses geschieht, — es ist der Abend vor der Einweihung — bricht Feuer in dem Asyle aus. Oswald ist, barhäuptig, unter den Rettenden. Die Mutter, der er halbfremd gegenübersteht, hat ihm Regine, von der er die letzte Lebensfreude erhoffte, genommen, so will er ihr denn auch ein Geheimnis anvertrauen. Unheilbarer Wahnsinn bedroht ihn — so hat ihm der Pariser Arzt nach einem früheren Anfall gesagt —, wenn noch ein zweiter eintreten sollte. Aber er ist gerüstet. Er hat zwölf Morphiumpulver zusammengespart und trägt sie in einer Kapsel bei sich. Kommt der Anfall, so soll

nun seine Mutter, statt Regine, die sich nicht geweigert haben würde, ihm den „letzten Liebesdienst“ erweisen.

In der That hat sein Verhalten bei dem Feuer den Ausbruch des Wahnsinns beschleunigt. Während die Schneeberge und die Gletscher im Hintergrunde des Fjordes in der Morgensonne aufleuchten, sitzt er bewegungslos im Armstuhl und fordert von der entsetzten Mutter „die Sonne“. Vergebens liegt sie auf den Knieen vor ihm und richtet Fragen an ihn. Immer nur das fürchterliche: die Sonne, die Sonne. Da fällt ihr das Versprechen ein; sie greift nach der Kapsel auf seiner Brust. Sie will und vermag es doch nicht —

Die Sonne — die Sonne!

Die „Gespenster“ erregten, als sie im Dezember 1881 erschienen, einen Sturm des Unwillens in der norwegischen, zum Teil auch dänischen Presse. Daſs der Dichter unter die „Nihilisten“ gegangen sei, das hätte man ihm allenfalls noch verziehen, aber das Drama war „unmoralisch“, und „darüber kommt kein Mann hinweg“ (Hebbel). Kein Theater hat bis jetzt die Aufführung gewagt. Seitdem haben sich die Gemüter in etwas beruhigt. Der ein Jahr später erschienene „Volksfeind“ zeigte den Dichter von einer so bedeutenden neuen Seite, daſs einige Blätter jetzt schon den Mut haben, von einer Aufführung der „Gespenster“ wenigstens zu sprechen. Der Dichter schrieb freilich schon im Dezember 1881 an den Verfasser, daſs er es für ganz unmöglich halte dieses Stück auf einem deutschen Theater aufgeführt zu sehen. Selbst in den

nordischen werde dasselbe in der nächsten Zukunft schwerlich gespielt werden. Viel hat zur Klärung ein anderer Brief des Dichters beigetragen, in welchem er sagt:

Man sucht mich für die Anschauungen, welche einzelne Personen im Drama aussprechen, verantwortlich zu machen; und doch gibt es in dem ganzen Buche keine einzige Meinung, keine einzige Ansicht, welche man auf des Verfassers Rechnung bringen könnte. Denn davor habe ich mich sehr wohl gehütet. Die Methode, die Art der Technik, welche der Form der Dichtung zu Grunde liegt, verbot es ganz von selbst, dafs die Ansichten des Verfassers im Dialoge einen Ausdruck fanden. Meine Absicht ging dahin, bei dem Leser den Eindruck hervorzurufen, als erlebte er ein Stück des wirklichen Lebens. Aber nichts würde einer solchen Absicht stärker entgegenarbeiten, als die Einfügung irgend einer Anschauung des Verfassers. Oder glaubt man wirklich nicht, dafs ich so viel dramaturgische Kritik besitze, um dieses einzusehn? In der That habe ich es eingesehn und danach gehandelt. In keinem meiner Schauspiele steht der Verfasser so ganz aufserhalb, ist er so absolut abwesend als in diesem. — Man hat wohl auch gesagt, meine Dichtung predige den Nihilismus. Keineswegs. Sie befafst sich überhaupt nicht damit, etwas zu predigen. Sie weist nur darauf hin, dafs unter der Oberfläche, bei uns zu Hause wie überall, die nihilistischen Ideen sich regen. Und so mufs es ja auch notwendig sein. Ein Pastor Manders wird immer die eine oder die andere

der Frau Alving zur Last legen. Aber gerade weil sie eine Frau ist, wird sie, wenn sie einmal im Zuge ist bis zu der äufsersten Grenze gehen.

Dieses „weil sie eine Frau ist“ haben die Kritiker der Ibsenschen Frauencharaktere niemals genügend berücksichtigt. Nora handelt nicht nach den Regeln der Logik, sondern geht sofort bis zur äufsersten Grenze. Und das thun Frauen immer, wenn der Ausgleich nicht dritte Personen, sondern sie selbst betrifft. Frau Inger nimmt keinen Anstand, den ihrem Mutterherzen und ihren ehrgeizigen Plänen im Wege Stehenden beseitigen zu lassen. Brands Mutter entsagt lieber der Seligkeit, als dafs sie sich des errungenen Besitzes entäufserte. Swanhild begnügt sich nicht mit der Trennung von dem Geliebten, sie geht sofort eine neue Verbindung mit einem andern ein.

Frau Alving hat nicht den Mut gehabt, wie Nora, die unglückliche Verbindung, n welche sie ein Rechenexempel gebracht, für immer zu lösen. Entschlossen, die Ehe mit Alving fortzusetzen, macht sie niemals den Versuch, das Zusammenleben zu einem freundlichen und zu einer wirklichen Ehe zu gestalten; sie nimmt keine Rücksicht auf das Bedürfnis ihres Gatten, der sich nach „Lebensfreude“ sehnt, sondern schliefst ihn gleichsam in den Kerker der Ehe ein und vermag nicht zu begreifen, dafs er nun nach der Freude in seiner Weise sucht. Sie stutzt, da ihr Sohn von der Rettung spricht, welche in dem freudigen Leben liegt, und der Freude an der Arbeit, von der man in ihrem Hause nichts merkt.

„Aber das versteht sie nicht“. Erst als sie die Vergangenheit ihres Gatten ihrem Sohne vorführt und selbst berichtet, dafs sein Vater niemals einen Abflufs gehabt habe für seine übermächtige Lebensfreude, da dämmert es in ihr und sie fügt hinzu: Auch ich brachte kein Sonntagswetter in sein Heim. — Sie hatten mich etwas gelehrt von Pflichten und dergleichen, was ich übernommen hatte und darauf ich baute. Alles lief aus auf diese Pflichten, — meine Pflichten und seine Pflichten und —, ich fürchte, Oswald, ich habe unser Haus für deinen armen Vater zu einem unerträglichen Aufenthalt gemacht.

Nicht weniger unglücklich als dieser Rückblick auf die Vergangenheit ist ihre Erfahrung in betreff ihres Sohnes, der ihr entfremdet worden, weil sie nicht den Mut gehabt hat, ihn an ihren Leiden teilnehmen zu lassen und ihm die volle Wahrheit zu sagen. Das Leid und der Schmerz und das gemeinschaftliche Durchleben desselben ist der Kitt, welcher die Herzen verbindet. Wäre sie immer aufrichtig gewesen, so hätte Oswald sich wegen seiner ererbten Krankheit niemals in einem zur Selbstanklage führenden Irrtum befunden; er hätte niemals Rettung gehofft von der lebensfrohen Halbschwester Regine; und es hätte nicht des Umschlages bei der letzteren bedurft, die sich mit Bewufstsein in den Abgrund der Lebensfreude stürzt, um nur unter allen Umständen des Genusses teilhaftig zu werden.

Frau Alving hat mit dem Ernste gespielt wie die intrigierende Frau Inger, und mit demselben Ausgange.

